



รายงานสืบเนื่องจากการนำเสนอ

ผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ

ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย ประจำปี ๒๕๖๖

“สืบศิลป์ สร้างสรรค์ บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่แดนดินถิ่นบูรพา”

วันที่ ๑๔ - ๑๕ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๖

ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

คณะกรรมการจัดทำรายงาน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีณา เอี่ยมยี่สุน	ประธานกรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สารีศา ประทีปช่วง	รองประธานกรรมการ
นางละออ แก้วสุวรรณ	กรรมการ
นางสาวคชาภรณ์ ศิริรัตน์	กรรมการ
นางสาวณัฐพัชร์ คุ่มบัว	กรรมการ
นางสาวชญญากัด แก้วไทรท้วม	กรรมการ
ว่าที่ร้อยตรีนิกร สังขศิริ	กรรมการ
นายธีระโชติ เสรีทวีกุล	กรรมการ
นายภฤตชัย ขุนหาญ	กรรมการ
นายณัฐวุฒิ ทองกร	กรรมการ
นางสาวรุ่งนภา ปริมณฑลวิทยา	กรรมการ
นายอรรถพล ผลประเสริฐ	กรรมการและเลขานุการ

“สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ บรรณาธิการ และคณะกรรมการจัดทำรายงาน
ไม่จำเป็นต้องเห็นชอบและรับผิดชอบในเนื้อหา ทศนะ หรือบทความของผู้เขียน”

หน่วยงานจัดทำ

ฝ่ายผลิตสื่อสิ่งพิมพ์และตำราวิชาการ กองส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
เลขที่ ๑๑๙/๑๙ หมู่ ๓ ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม ๗๓๑๗๐
โทร. ๐ ๒๔๘๒ ๒๑๗๖-๘ Fax. ๐ ๒๔๘๒ ๒๑๗๐
Email : Journal@bpi.mail.go.th
www.bpi.ac.th

พิสูจน์อักษร

กองบรรณาธิการ

ออกแบบปก

ฝ่ายเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ กองกลาง สำนักงานอธิการบดี

พิมพ์ที่

เอแคท เอ็ดดูมิเดีย
๑๑๙/๒ หมู่ ๑ ตำบลบางศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี ๑๑๐๐๐
พิมพ์เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๖๖

สารจากอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จัดการเรียนการสอนและส่งเสริมวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรม ตั้งแต่ระดับพื้นฐานวิชาชีพถึงวิชาชีพชั้นสูงด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ ช่างศิลป์ และทัศนศิลป์ ทั้งไทยและสากล รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมระดับท้องถิ่นและระดับชาติ ทำการสอน การแสดง การวิจัย และให้บริการทางวิชาการ ตลอดจนอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ ส่งเสริม ทำนุบำรุง และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ และศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลายของชุมชนในท้องถิ่นให้เป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินชีวิตชาวไทยทุกเพศทุกวัยโดยไม่จำกัดเงื่อนไข รวมทั้งเผยแพร่ความเป็นไทยสู่สากลให้เป็นที่ยอมรับถึงความเป็นอารยะของชาติที่มีสืบทอดมาตั้งแต่ครั้งโบราณกาล

ทั้งนี้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้ดำเนินการตามนโยบายยุทธศาสตร์ชาติด้านการป้องกันและเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์ การทำนุบำรุงศาสนา ศิลปวัฒนธรรม โดยการนำทุนทางวัฒนธรรมมาสร้างเสริมความเข้มแข็งของชุมชน สังคม และประเทศชาติ ด้วยการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทยประจำปี ๒๕๖๖ “สืบศิลป์ สร้างสรรค์ บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่แดนดินถิ่นบูรพา” ในครั้งนี้ ได้เผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ อันเป็นผลงานสร้างสรรค์จากสถาบันการศึกษาในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และเครือข่ายสถาบันอุดมศึกษา เพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ด้านศิลปวัฒนธรรม ก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ สร้างเสริมประสบการณ์ ฝึกทักษะการแสดง และที่สำคัญเป็นการปลูกฝังจิตสำนึกให้แก่แก่นักเรียนนักศึกษาและประชาชนทั่วไปได้ตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญของการมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในระดับท้องถิ่นและระดับชาติสู่นานาชาติอารยประเทศ

ในนามของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ขอขอบคุณคณะผู้สร้างสรรค์ผลงานและเครือข่ายสถาบันการศึกษา ตลอดจนผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความที่กรุณาให้ข้อเสนอแนะ แก้ไขปรับปรุงผลงานให้มีคุณภาพ และได้มาตรฐานทางวิชาการ และคณะทำงานทุกภาคส่วนที่ได้ร่วมแรงร่วมใจจัดการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ครั้งนี้จนสำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ได้อย่างดียิ่ง

ดร. นิภา โสภาสัมฤทธิ์
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่ปรึกษา

ดร. นิภา โสภาสัมฤทธิ์
นายวัชรินทร์ อ่าวสินธุ์ศิริ
รองศาสตราจารย์วรินทร์พร ทับเกตุ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ นวลอนงค์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์พหลยุทธ กนิษฐบุตร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีณา เอี่ยมยี่สุน
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สารีศา ประทีปช่วง
ดร. สุรัตน์ จงดา
ว่าที่ร้อยตรีภัทรภฤณ พุ่มพิพัฒน์

อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีณา เอี่ยมยี่สุน รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กองบรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกัรชิต
รองศาสตราจารย์ ดร. สุภาวดี โพธิเวชกุล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์พหลยุทธ กนิษฐบุตร
รองศาสตราจารย์วรินทร์พร ทับเกตุ
ดร. สุรัตน์ จงดา
รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ
นางสาวศิริลักษณ์ ฉลองธรรม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สมเกียรติ ภูมิภักดิ์
นางสาวจิรพรรณ พิงบุญ ณ อยุธยา

ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
ที่ปรึกษาฝ่ายวิชาการสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
คณบดีคณะศิลปศึกษา
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี
รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ

รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทรสุวรรณ
รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ
รองศาสตราจารย์ ดร. รจนา สุนทรานนท์
รองศาสตราจารย์อมรา กล้าเจริญ

รองศาสตราจารย์ ดร. สุภาวดี โพธิเวชกุล
รองศาสตราจารย์พจน์มัลย์ สมรรคบุตร
รองศาสตราจารย์นุชนาฏ ดีเจริญ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. มนุศักดิ์ เรืองเดช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ขวัญใจ คงถาวร

ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)
คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา
สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทบรรณาธิการ

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ร่วมกับเครือข่ายสถาบันอุดมศึกษา จำนวน ๔ แห่ง ได้แก่ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร และมหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี จัดการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย ประจำปี ๒๕๖๖ “สืบศิลป์ สร้างสรรค์ บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่แดนดินถิ่นบูรพา” ระหว่างวันที่ ๑๔ - ๑๕ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๖ ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ อันเป็นการส่งเสริมให้คณาจารย์ นักวิจัย และนักศึกษา สร้างงานสร้างสรรค์ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ มีเครือข่ายความร่วมมือด้านงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรม เปิดโอกาสให้มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ความก้าวหน้าทางวิชาการ สามารถนำผลงานสร้างสรรค์ไปต่อยอดหรือใช้ประโยชน์ เพื่อร่วมกันสร้างความก้าวหน้า และพัฒนางานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ อันเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน ต่อยอดงานศิลป์บนพื้นฐานวิชาการได้อย่างประณีตงดงามควรค่าแก่ความภาคภูมิใจและสะท้อนให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรมอันรุ่งเรืองของไทย

รายงานสืบเนื่องจากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติฉบับนี้จัดทำขึ้นเพื่อรวบรวม บทความฉบับสมบูรณ์ของผู้เข้าร่วมนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ จำนวน ๑๙ ชุดการแสดง ประกอบด้วยบทความจากผู้เขียนในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน ๑๔ บทความ และเครือข่ายสถาบันอุดมศึกษาร่วมจัดงาน จำนวน ๕ บทความ ทุกบทความได้ผ่านการตรวจประเมินแล้วจากผู้ทรงคุณวุฒิ พิจารณาทบทวนซึ่งมีความรู้ความเชี่ยวชาญในงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์

คณะกรรมการดำเนินงานนำเสนอผลงานนาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ ขอขอบคุณผู้สร้างสรรค์ ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ สถาบันเครือข่ายเจ้าภาพ คณะทำงานทุกฝ่าย ตลอดจนผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกท่าน ที่ให้การสนับสนุนการจัดทำรายงานสืบเนื่องจากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ ครั้งนี้อย่างยิ่ง และหวังเป็นอย่างยิ่งว่ารายงานฉบับนี้จะเป็นประโยชน์ต่อผู้มีส่วนเกี่ยวข้องและส่งผลให้เกิด การพัฒนา อนุรักษ์ สืบสาน ต่อยอดงานศิลป์ต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีณา เอี่ยมยี่สุน

บรรณาธิการ

เครือข่ายสถาบันอุดมศึกษา



สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา



มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์



มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร



มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี

สารบัญ

หน้า

๑. เจ้าพระยานที.....	๑
๒. ตำเฒ่า.....	๑๒
๓. อิตาชาวสวน.....	๒๗
๔. นบพระจุฬามณี.....	๓๙
๕. นวลอนงค์ลงกา.....	๕๓
๖. กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุด โนราเหยียบเสน.....	๗๐
๗. ปัตถะภักย์เบศร.....	๘๑
๘. ระเบ้าลพบุรีศรีชเยศ.....	๙๒
๙. รำวงใต้เกี้ยว.....	๑๐๐
๑๐. รุ่งเปรงเสรีเด้าทม.....	๑๑๓
๑๑. ล่องวารีวิถีแม่ระมิงค์.....	๑๒๗
๑๒. วิจิตรจาไมกร.....	๑๔๓
๑๓. วิถีชาไก.....	๑๕๒
๑๔. ศรีมหาโพธิ์บูชา.....	๑๖๑
๑๕. สีนหาสัตวา.....	๑๗๒
๑๖. แส้สยาม.....	๑๘๑
๑๗. หัตถศิลป์ชุมชนเยี่ยมยลโป่งสลอด.....	๑๙๔
๑๘. ออนซอนกาฬสินธุ์.....	๒๐๕
๑๙. อีสานม่วนซื่น.....	๒๑๖

เจ้าพระยา

คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: จินตนา สายทองคำ และคณะ*

บทนำ

สภาพภูมิศาสตร์ของประเทศไทยที่ปรากฏจากอดีตถึงปัจจุบัน มีแม่น้ำ ลำคลองอยู่เป็นจำนวนมาก ประชากรส่วนใหญ่ก็นิยมตั้งถิ่นฐานใกล้แหล่งน้ำ โดยสังเกตได้จากคำนำหน้าชื่อชุมชนและเมืองที่มีความหมายเกี่ยวกับน้ำ พบได้มากในภาคกลาง ซึ่งมีพื้นที่ราบลุ่มเป็นส่วนมาก เช่น คำว่า กรุง บาง มาบ คลอง วัง หนอง บึง และห้วย ทั้งนี้เนื่องจากแหล่งน้ำต่าง ๆ ทั้งแม่น้ำ ลำคลอง หนอง บึง มีความสำคัญอย่างมาก ต่อการดำรงชีวิต (ขวัญใจ คงถาวร, ๒๕๕๗) แม่น้ำลำคลองล้วนมีความสำคัญต่อการดำรงชีวิต เป็นแหล่งน้ำที่ใช้ในการอุปโภค บริโภค การเกษตรกรรม ในอดีตแม่น้ำเป็นแหล่งเส้นทางคมนาคมและจุดยุทธศาสตร์สำคัญ กรุงเทพมหานคร ในปัจจุบันมีการขุดคลองหลายสายด้วยเหตุความจำเป็นสำคัญดังกล่าว โดยการขุดคลองนั้นมีมาถึงสามสมัย กล่าวคือครั้งที่ ๑ ขุดในสมัยสมเด็จพระชัยราชา โดยทำการขุดตั้งแต่คลองบางกอกน้อยบริเวณหน้าสถานีรถไฟ บางกอกใหญ่ และบริเวณหน้าวัดอรุณราชวราราม เพื่ออำนวยความสะดวกในการค้าขาย ที่ต้องติดต่อค้าขายกับโปรตุเกสและจีน ครั้งที่ ๒ ขุดในสมัยพระมหาจักรพรรดิ ขุดคลองบางกอกน้อยเชื่อมสายในระหว่าง คลองบางกอกน้อยส่วนที่เป็นแม่น้ำเจ้าพระยาเดิมตรงวัดสุวรรณศิริกับคลองบางกอกน้อยตรงบริเวณวัดชลอ และครั้งที่ ๓ ขุดในสมัยพระเจ้าปราสาททอง โดยขุดจากวัดเฉลิมพระเกียรติเชื่อมกับปากคลองบางกอกน้อย ในปัจจุบัน (แม่น้ำเจ้าพระยาเดิม) ซึ่งลำคลองทั้งหลายมีแหล่งกำเนิดมาจากแม่น้ำเจ้าพระยา อีกทั้งสองฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยามีสถานที่ที่น่าสนใจมากมาย มีวิถีชีวิตผู้คนบ้านเรือนวัดวาอารามและความงามของ วัฒนธรรม

ชื่อ “แม่น้ำเจ้าพระยา” นั้นได้ปรากฏการกล่าวถึงโดยสมเด็จพระนเรศวรมหาราชในพงศาวดารกรุงเก่าว่าที่เราเรียกกันว่าปากน้ำเจ้าพระยาทุกวันนี้แต่โบราณเรียกว่าปากน้ำพระประแดง ภายหลังเมื่อแผ่นดินอก ทะเลห่างออกไปไกลเมืองพระประแดงจึงเรียกว่าปากน้ำบางเจ้าพระยา ได้เห็นในจดหมายเหตุ พระอุบาลีไปเมืองลังกาเมื่อแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ ในหนังสือนั้นเรียกว่าปากน้ำบางเจ้าพระยาทำนอง เรียกปากน้ำบางปะกง เข้าใจว่าที่ซึ่งตั้งเมืองสมุทรปราการนี้ในเวลานั้นเรียกบางเจ้าพระยา (ดำรงราชานุภาพ, ๒๕๐๕) ด้วยเหตุที่แม่น้ำเจ้าพระยาเป็นการบรรจบรวมกันของแม่น้ำสี่สายคือ แม่น้ำปิงจากเทือกเขาถนนธงชัย และเทือกเขาผีปันน้ำ แม่น้ำวังจากเทือกเขาผีปันน้ำ แม่น้ำยมจากเทือกเขาผีปันน้ำและเทือกเขาแดนลาว แม่น้ำน่านจากเทือกเขาหลวงพระบาง ทุกสายมาบรรจบกันที่ปากน้ำโพ จังหวัดนครสวรรค์รวมกันเป็นแม่น้ำสายหลัก “เจ้าพระยา” ไหลผ่านจังหวัดต่าง ๆ คือ อุทัยธานี ชัยนาท สิงห์บุรี อ่างทอง พระนครศรีอยุธยา ปทุมธานี นนทบุรี กรุงเทพมหานคร และไหลลงสู่อ่าวไทยที่จังหวัดสมุทรปราการ

* คณะอาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย และสาขาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชาวไทยมีวิถีชีวิตที่มีความผูกพันกับสายน้ำมาอย่างยาวนาน โดยธรรมชาติและภูมิประเทศที่หลากหลายเป็นแม่น้ำ ลำคลอง สายน้ำจึงมีความสำคัญในการนำพาความอุดมสมบูรณ์สู่ชีวิตบ้านเรือนชุมชนสังคมแผ่นดินก่อเกิดตำนาน วิถีชีวิต ความเชื่อ สัมมาอาชีพที่สะท้อนอัตลักษณ์ประเพณี วิถีคนนาคม ทั้งนี้ด้วยสัญลักษณ์ของสายน้ำและประเพณี คือสิ่งที่สะท้อนความเชื่อมโยงของผู้คน การพึ่งพาอาศัย ความดีงามและศิลปะล้ำค่า ถึงแม้วิถีชีวิตและประเพณีนี้จะมีการแปรผันไปตามกาลเวลา แต่สายน้ำเจ้าพระยาแม่น้ำสายหลักของชาติยังคงเป็นแหล่งอาหารเลี้ยงชุมชนริมน้ำ แหล่งพลังงาน แหล่งการท่องเที่ยว แหล่งสัญจรคมนาคมที่พัฒนาตามยุคสมัย ดำรงคุณค่าความงามแห่งสายน้ำวัฒนธรรมที่สืบสานยาวนานยั่งยืน

คุณค่าของแม่น้ำเจ้าพระยาเป็นทุนวัฒนธรรมที่มีมูลค่ามหาศาลมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์จวบจนปัจจุบันทอดผ่านตอนกลางของประเทศไทยระยะทางเกือบ ๔๐๐ กิโลเมตร เปรียบเสมือนสายโลหิตที่หล่อเลี้ยงชีวิตผู้คน ก่อเกิดเป็นอารยธรรมลุ่มน้ำเจ้าพระยาที่สืบทอดกันมานับแต่บรรพบุรุษ ทั้งนี้ ด้วยความสำนึก รัก ศรัทธา กตัญญู อันเป็นคุณูปการและเพื่อเชิดชูสายน้ำแห่งวัฒนธรรมสายน้ำงามงามของชาติที่มีความน่าอัศจรรย์ใจเป็นพลังเกิดแรงบันดาลใจสู่การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ เพื่อสื่อเรื่องราวการรวมตัวของสี่สายน้ำสู่ความยิ่งใหญ่แห่งแม่น้ำเจ้าพระยาที่ไหลทอดยาวเป็นสายน้ำวัฒนธรรมของชาติ เรื่องราว วิถีชีวิตขนบธรรมเนียมประเพณีศิลปวัฒนธรรม การดำเนินชีวิตของผู้คนสองฝั่งน้ำที่มีความสุขสนุกสนานสำราญบนพื้นฐานความพอเพียง ประการสำคัญคือด้วยความสำนึกรัก ศรัทธา กตัญญู เชิดชูสายน้ำแห่งชาติอันเป็นความภาคภูมิใจของคนไทยทั้งแผ่นดินในการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด “เจ้าพระยานที”

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

แม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำสายหลักที่สำคัญของประเทศไทยเกิดจากการรวมตัวของแม่น้ำสี่สายประกอบด้วย แม่น้ำปิง แม่น้ำวัง แม่น้ำยม และแม่น้ำน่าน ผสมกับการบรรจบของแม่น้ำสะแกกรัง แม่น้ำป่าสัก มีความยาวตลอดสายน้ำถึง ๓๘๐ กิโลเมตร ถือเป็นสายน้ำแห่งชาติที่หล่อเลี้ยงผู้คนในแผ่นดิน มีเรื่องราววิถีชีวิตสองริมฝั่งน้ำ หล่อหลอมเป็นมรดกวัฒนธรรมที่สืบทอดมายาวนาน ผ่านประวัติศาสตร์และขนบธรรมเนียมประเพณีจากรุ่นสู่รุ่น แม้อิทธิพลความงามและเรื่องราวของสายน้ำเป็นที่กล่าวขานรู้จักนามแม่น้ำเจ้าพระยา สู่นานาชาติประเทศ ด้วยความสำนึกรักศรัทธา กตัญญู อันเป็นคุณูปการและเพื่อเชิดชูสายน้ำแห่งวัฒนธรรม สายน้ำแห่งความงามงามของชาติ จึงเป็นแรงบันดาลใจสู่การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ชุดเจ้าพระยานที

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด เจ้าพระยานที จัดเป็นนาฏยประดิษฐ์ที่มีหลักการคิด การออกแบบและการสร้างสรรค์ตามขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน ๗ ขั้นตอน คือ การสร้างแนวคิดของการแสดง การสร้างสรรค์ทำนองเพลงดนตรีประกอบการแสดง การคัดเลือกผู้แสดง การออกแบบกระบวนท่ารำ การออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ การนำเสนอผลงานต่อผู้เชี่ยวชาญผู้ทรงคุณวุฒิ และการเผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน ซึ่งสอดคล้องกับนาฏยประดิษฐ์ (Choreography) ตามความหมายของสุพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๓) ที่กล่าวว่า นาฏยประดิษฐ์เป็นนวัตกรรมการออกแบบและประกอบสร้างการกำหนดแนวคิดของเนื้อหาารูปแบบ การพัฒนาการออกแบบท่าทาง การเคลื่อนไหว แนวทางการวิเคราะห์ดนตรี ความสัมพันธ์ของการแสดงกับฉาก เครื่องแต่งกาย แสง สี เสียง อุปกรณ์การแสดง การคัดเลือกผู้แสดง การฝึกซ้อม

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ชุด เจ้าพระยานที

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดงชุด เจ้าพระยานที มีกระบวนการสร้างสรรค์ ดังนี้

๑) ศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาของแม่น้ำเจ้าพระยา วิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม ริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์

๒) ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างเกี่ยวกับองค์ประกอบศิลป์และแนวทางการสร้างงาน จากคณาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ดนตรี

๓) วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์เป็นแนวคิดในการออกแบบและสร้างสรรค์งาน บนพื้นฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้าน

๔) ดำเนินการออกแบบองค์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย การคัดเลือกผู้แสดง เพลงและดนตรี ประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ เครื่องประดับ และอุปกรณ์การแสดง

๕) ดำเนินการออกแบบและสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำ ลีลาการแสดง ตลอดจนการออกแบบการใช้พื้นที่เวทีที่หลากหลาย

๖) นำเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิภายในและภายนอกของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในระยะการพัฒนางาน ระดับร้อยละ ๓๐ ระดับร้อยละ ๕๐ ระดับร้อยละ ๘๐ และสุดท้ายผลงานครบสมบูรณ์ นำเสนอบนเวที ระดับชาติ โดยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ดำเนินการกำหนดเกณฑ์คุณสมบัติผู้ทรงคุณวุฒิภายใน และภายนอก

๗) บันทึกวีดิทัศน์กระบวนการท่ารำและลีลาการแสดงชุด เจ้าพระยานที ณ โรงละครศิลปนาฏดุริยางค์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อนำสู่การเผยแพร่และจัดเก็บองค์ความรู้

๘) นำเสนอผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด เจ้าพระยานที ในงานมหกรรมการแสดงนาฏศิลป์ระดับชาติ ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี จังหวัดจันทบุรี วันที่ ๑๕-๑๖ มกราคม ๒๕๖๖

๙) จัดทำเอกสารวิชาการผลงานสร้างสรรค์ชุด เจ้าพระยานที พร้อมจัดทำบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่

๑๐) นำเสนอการจดสิทธิบัตรทรัพย์สินทางปัญญา

๑. รูปแบบของผลงาน

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “เจ้าพระยานที” มีรูปแบบผลงานคือ การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ประเภท ระบำเล่าเรื่องราว สอดแทรกการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ตลอดจนการใช้พื้นที่บนเวทีที่หลากหลาย โดยมีรูปแบบการแสดงดังนี้

ช่วงที่ ๑ รวมสายธารา : การรวมตัวของสี่สายน้ำสู่ความยิ่งใหญ่แห่งแม่น้ำเจ้าพระยาที่ไหลทอดยาว เป็นสายน้ำวัฒนธรรมของชาติ

ช่วงที่ ๒ ประชาวิถี : เรื่องราววิถีชีวิตขนบธรรมเนียมศิลปวัฒนธรรมการดำเนินชีวิตของผู้คน สองฝั่งน้ำที่มีความสุข สนุก สำราญบนพื้นฐานความพอเพียง

ช่วงที่ ๓ นบนทีเจ้าพระยา : ความสำนึกรัก ศรัทธา กตัญญู เชิดชูสายน้ำแห่งชาติสายน้ำ แห่งมรดกวัฒนธรรม

๒. บทร้องและดนตรี

แนวความคิดด้านดุริยางคศิลป์ ในการสร้างสรรค์ผลงานชุด “เจ้าพระยานที” คือ ท่วงทำนองของดนตรีจะสื่อถึงวิถีชีวิตของผู้คนที่ใช้ชีวิตและมีความผูกพันกับสายน้ำ “เจ้าพระยานที” โดยได้สร้างสรรค์ทำนองเพลงเป็นลักษณะ ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ ช่วงการไหลรวมของสายน้ำที่เป็นจุดเริ่มต้นของแม่น้ำเจ้าพระยา โดยใช้มนทัศน์ในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจากจินตนาการถึงต้นน้ำที่ไหลรวมจากทางภาคเหนือของประเทศไทย ผู้ประพันธ์จึงใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องสายทางพื้นเมืองภาคเหนือมาเรียงร้อยเรียงจากความรู้สึกถึงหยดน้ำและการไหลเวียนของสายน้ำ ปิง วัง ยม น่าน ก่อนจะเข้าสู่รุ่งอรุณแห่งสายน้ำที่มาบรรจบที่ปากน้ำโพ อันเป็นจุดเริ่มต้นของแม่น้ำเจ้าพระยา ผู้ประพันธ์เพลงได้นำโครงสร้างเพลง จังหวะ ลำนำ และทำนอง มาจากโครงสร้างเพลงไทย และนำมาประพันธ์ทำนองแต่งขยาย ตัด ทอน เพื่อให้สอดคล้องกับกระบวนการทำไร่ และได้ความรู้สึกถึงกลิ่นไอของสายน้ำ

ช่วงที่ ๒ ลักษณะทำนองดนตรีที่จะสื่อถึงกิจกรรมจากวิถีชีวิตของผู้คนกับสายน้ำที่เกี่ยวเนื่องซึ่งกันและกัน การละเล่น เช่น เพลงเรือ วิถีชีวิตของคนที่ใช้สายน้ำร่วมกันในการหล่อเลี้ยงชีวิต กิจกรรมต่าง ๆ ของคนกับสายน้ำเจ้าพระยา วิถีที่เปี่ยมไปด้วยความสุขจากต้นน้ำเจ้าพระยาที่จังหวัดนครสวรรค์จนถึงปลายน้ำที่ไหลผ่านพระบรมหาราชวัง ก่อนไหลลงสู่ทะเลอ่าวไทย เครื่องดนตรีใช้วงปี่พาทย์มโหรีเป็นหลัก ผสมผสานเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ซออู้ และซอด้วง ที่ทำให้เกิดเสียง สร้างสีสันให้โดดเด่นและได้อรรถรสของความสุขและศิลปะทางด้านดนตรีภาคกลาง รวมถึงแสดงความรู้สึกของท่วงทำนองที่สายน้ำไหลผ่านพระบรมหาราชวังด้วยลักษณะทำนองการขับร้องเห่เรือ ก่อนจะเชื่อมโยงเข้าสู่การแสดงทำนองอ่อนหวานเพื่อแสดงความเคารพต่อสายน้ำ

ช่วงที่ ๓ แสดงถึงการเคารพบูชาพระคุณของแม่น้ำ สายน้ำที่หล่อเลี้ยงชีวิต ลักษณะการดำเนินทำนองของดนตรีที่สอดคล้องกับการเคารพบูชา และความกตัญญูระลึกถึงพระคุณของสายน้ำ

ลักษณะวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบชุดการแสดงใช้วงดนตรี วงปี่พาทย์มโหรีเครื่องคู่ผสมเครื่องสายและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เพื่อผสมผสานให้เห็นถึงวิถีชีวิตของผู้คนที่ผูกพันกับสายน้ำ

๑) วงปี่พาทย์มโหรีเครื่องคู่ ได้แก่ ขลุ่ย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซ้องใหญ่ ซ้องเล็ก ฉิ่ง ตะโพน กรับ ฉาบเล็ก ซ้องห่วย

๒) เครื่องสาย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้

๓) เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ กลองยาว

๔) เครื่องดนตรีสากลประกอบเสียง ระฆังราว แฉ

๓. ผู้แสดง

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด เจ้าพระยานที ใช้นักแสดงจำนวน ๒๐ คน ประกอบด้วย นักแสดงชาย จำนวน ๑๐ คน และนักแสดงหญิง จำนวน ๑๐ คน โดยคณะผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดขั้นตอนในการคัดเลือกผู้แสดง ดังนี้

๓.๑ หลักเกณฑ์การคัดเลือกผู้แสดง

- ๑) มีพื้นฐานการแสดงนาฏศิลป์ไทยระดับดี
- ๒) มีความสามารถด้านการแสดงพื้นบ้าน
- ๓) สามารถแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์หรือร่วมสมัยได้
- ๔) มีความสามารถในการเคลื่อนไหวเข้าจังหวะได้อย่างดีเยี่ยม
- ๕) มีจินตนาการในการสร้างสรรค์ทำรำประกอบการแสดง
- ๖) สามารถแสดงอารมณ์เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของการแสดงได้
- ๗) เปิดรับการเริ่มต้นเรียนรู้และทดลองปฏิบัติงานใหม่
- ๘) มีคุณสมบัติการเป็นศิลปินที่ดีมีคุณภาพ

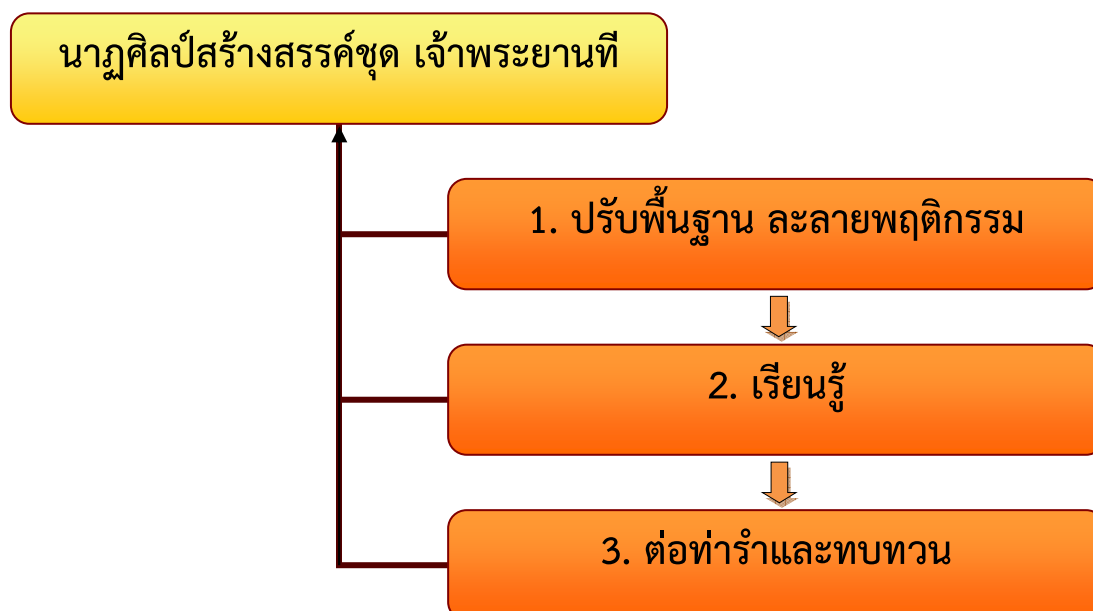
๓.๒ วิธีการฝึกซ้อม

การฝึกซ้อมการแสดงชุด เจ้าพระยานที แบ่งออกเป็น ๓ ส่วนใหญ่ ๆ ดังนี้

๑) ปรับพื้นฐาน ละลายพฤติกรรม ใช้กิจกรรมแบบกลุ่ม โดยเริ่มจากทำความรู้จัก ให้เกิดความคุ้นเคยกันในกลุ่มเพื่อให้นักแสดงมีความคิด แนวทางปฏิบัติที่ดำเนินไปในทางเดียวกัน ทั้งเรื่องการทำงาน และฝึกซ้อม

๒) เรียนรู้ ในช่วงนี้จะให้ผู้แสดงได้เรียนรู้การแสดงนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยเริ่มจากการฝึกปฏิบัติตามลำดับความยากง่ายของท่ารำ ตลอดจนการสื่อสารอารมณ์ให้สอดคล้องกับการแสดง

๓) ต่อท่ารำและทบทวน หลังจากผ่านการเรียนรู้ จากนั้นจึงต่อท่ารำตั้งแต่ต้นจนจบ เมื่อเสร็จแล้วจึงประกอบแถว เมื่อนักแสดงทำความเข้าใจและจำลำดับท่าและแถวได้เรียบร้อยแล้ว จึงทำการเก็บระดับความเท่ากันของท่าและแถว จนถึงขั้นตอนสุดท้ายคือสรุปวิธีการแสดงออกทางความรู้สึก สีหน้า อารมณ์ เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของการแสดง



ภาพที่ ๑ การฝึกซ้อม นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด เจ้าพระยานที

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๔.๑ เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด เจ้าพระยานที ได้แนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากเครื่องแต่งกายของพ่อเพลงและแม่เพลงในการแสดงพื้นบ้านภาคกลาง เช่น อีแซว ลำตัด ฉ่อย นำมาออกแบบและตัดเย็บให้มีความสวยงามทันสมัย เหมาะสมกับการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง ใช้ผ้าสีน้ำเงินลายดอกมาเป็นวัสดุหลักในการตัดเย็บเครื่องแต่งกาย โดยสีน้ำเงินเป็นสีหลัก เพื่อให้สื่อถึงความชุ่มเย็นของสายน้ำ ส่วนลวดลายดอกไม้บนเครื่องแต่งกายนั้นหมายถึงมวลไม้พันธุ์พฤกษาต่าง ๆ สองฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา

๑) เครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ออกแบบตัดเย็บรูปแบบผ้าโจงกระเบนสำเร็จรูป สวมเสื้อแขนกุด มีระบายรอบคอโอบลมมาถึงไหล่ทั้งสองข้าง คาดเอวด้วยผ้าเพื่อเน้นสัดส่วนของผู้หญิงให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น

๒) เครื่องแต่งกายนักแสดงชาย ออกแบบตัดเย็บรูปแบบผ้าโจงกระเบนสำเร็จรูป สวมเสื้อแขนกุดผ่าหน้าตลอดตัว เสริมปกเสื้อแบบสากลให้มีความทันสมัย คาดเอวด้วยผ้าเพื่อให้เคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างคล่องตัว

๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย

๑) ผ้าตาข่าย เป็นผ้าไนลอนถักเนื้อหนาและมีน้ำหนัก นำมาใช้แทนสัญลักษณ์ต่าง ๆ เช่น แหหลังคาบ้าน

๒) ผ้าแพรไหมจีน นำมาเป็นสัญลักษณ์ของแม่น้ำทั้งสี่สายที่ไหลมารวมกันเป็นแม่น้ำสายใหญ่ คือแม่น้ำเจ้าพระยา

๓) กระทง ทำจากกระดาษสา อัดรีดขึ้นรูปประกอบเป็นกระทงขนาดเล็กและใหญ่ โดยใช้ประกอบการแสดงในช่วงท้าย สื่อถึงประเพณีการลอยกระทงเพื่อขอขมาพระแม่คงคา



ภาพที่ ๒ เครื่องแต่งกายนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด เจ้าพระยานที

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕. ทำรำ

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด เจ้าพระยาฯ มีการออกแบบท่ารำและการแปรแถว ดังนี้

๕.๑ การออกแบบกระบวนท่ารำ

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด เจ้าพระยาฯ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานบนพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้าน เพื่อเป็นการนำเสนอวิถีชีวิตวัฒนธรรมของชาวลุ่มน้ำเจ้าพระยา สายน้ำที่มีความผูกพันกับวิถีชีวิตผู้คน น้ำมีความชุ่มชื้นเปรียบเสมือนความรัก ความเมตตา ความปรารถนาดีซึ่งกันและกัน การออกแบบท่ารำจึงได้นำเอาท่าทางธรรมชาติที่มักใช้ในการแสดงพื้นบ้านมาร้อยเรียงและสร้างสรรค์ให้เกิดความร่วมสมัยและสื่อความหมายในแต่ละช่วงการแสดงของชุด เจ้าพระยาฯ ดังนี้

ช่วงที่ ๑ รวมสายธารา จากแรงบันดาลใจที่ต้องการสื่อเรื่องราวการรวมตัวของสี่สายน้ำสู่ความยิ่งใหญ่แห่งเจ้าพระยาที่ไหลทอดยาวเป็นสายน้ำวัฒนธรรมของชาติ ในช่วงนี้ได้เลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงคือผ้าสายน้ำเป็นสื่อแทนแม่น้ำทั้งสี่สาย โดยนักแสดงถือผ้าลายน้ำคนละหนึ่งชิ้นขึ้นแสดงท่าทางเคลื่อนไหวโดยใช้ความรู้สึกรู้สึกกลัวไหวและหนักแน่นดังแรงไหลของสายน้ำ เคลื่อนไหวตามแรงสับของผ้านำมาสู่รูปแบบแถวที่แสดงให้เห็นถึงเส้นทางไหลมาจากคนละแหล่งต้นน้ำแล้วไหลมารวมกันเป็นสายน้ำใหญ่หนึ่งเดียว คือแม่น้ำเจ้าพระยา ดังนั้นการออกแบบกระบวนท่ารำช่วงที่ ๑ นี้ เพื่อสื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ของแม่น้ำเจ้าพระยา และวิถีชีวิตของคนลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาและการประมง



ภาพที่ ๓ การออกแบบกระบวนท่ารำช่วงที่ ๑ รวมสายธารา

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๒ ประชาวิถี เรื่องราววิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปวัฒนธรรม การดำเนินชีวิตของผู้คนสองฝั่งน้ำที่มีความสุขสนุกสนานบนพื้นฐานความพอเพียง จากแนวคิดดังกล่าว จึงได้เลือกใช้ท่าทางธรรมชาติที่พบเห็นได้ในการทำกิจกรรมต่าง ๆ เพื่อสื่อถึงวิถีชีวิตของคนลุ่มน้ำเจ้าพระยาและการประมง เช่น ทอดแหหาปลา ดำน้ำเล่นกัน การหยอกล้ออย่างสนุกสนาน การร่วร่วมกันหลังจากเสร็จสิ้นการทำงานในชุมชน ฯลฯ มาผสมผสานทำรำนานาฏศิลป์ไทย การสื่อความหมายในรายละเอียดแต่ละช่วงให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น เพื่อให้เกิดความสวยงามและเป็นช่วงระบำเล่าเรื่องราวที่มีความหลากหลาย โดยใช้รูปแบบการแปรแถวที่แสดงให้เห็นถึงการจับกลุ่ม เช่น กลุ่มแยกชายหญิงเพื่อทำกิจกรรมที่แตกต่างกันในช่วงประกอบอาชีพ

การรำเป็นคู่ชายหญิง เพื่อนำเสนอการเกี่ยวพาราสี และการรวมกลุ่มเดินแถวเป็นวงกลมเพื่อสื่อถึงการร่วมกัน
รำวงเฉลิมฉลองอย่างสนุกสนานในชุมชน



ภาพที่ ๔ การออกแบบกระบวนท่ารำช่วงที่ ๒ ประชาธิ

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๓ นบพที่เจ้าพระยา แสดงออกถึงความสำนึกรัก ศรัทธา กตัญญู เชิดชูสายน้ำแห่งชาติ
สายน้ำแห่งมรดกวัฒนธรรม จากแนวคิดดังกล่าวที่ต้องการนำเสนอถึงความศรัทธาของผู้คนที่มีความรัก
จึงได้นำเสนอพระราชพิธีสำคัญของไทยคือ การเสด็จพยุหยาตราทางชลมารคของพระมหากษัตริย์ ในช่วงนี้
ผู้แสดงคือพสกนิกรชาวไทยที่ได้ร่วมชมพระราชพิธีสำคัญริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา รูปแบบแถวที่ใช้ คือ
แถวหน้ากระดานสลับช่องว่างลดหลั่นกันไปเพื่อให้ความรู้สึกเหมือนนั่งรับเสด็จพระราชดำเนิน ท่าทางที่ปฏิบัติ
คือการไหว้หมอบกราบ จากนั้นเรื่องราวดำเนินต่อไปคือการเชิดชูสายน้ำว่าเป็นมรดกวัฒนธรรม และความกตัญญู
ของผู้คน จึงใช้ท่าทางที่รำพร้อมเพรียงกัน ใช้ท่าที่สื่อความหมายถึงสายน้ำมีคุณประโยชน์ต่อเราทั้งชีวิต
ออกแบบให้นักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายโดยมีลมหายใจเป็นหนึ่งเดียว และเลือกใช้กระถางถือเป็นอุปกรณ์
ประกอบการแสดงโดยแสดงท่าทางการขอขมาโดยใช้กระถางลอยสู่สายน้ำเพื่อนำเสนอประเพณีสำคัญ
ของไทยที่สื่อถึงความกตัญญูที่ชาวไทยมีต่อสายน้ำเจ้าพระยา



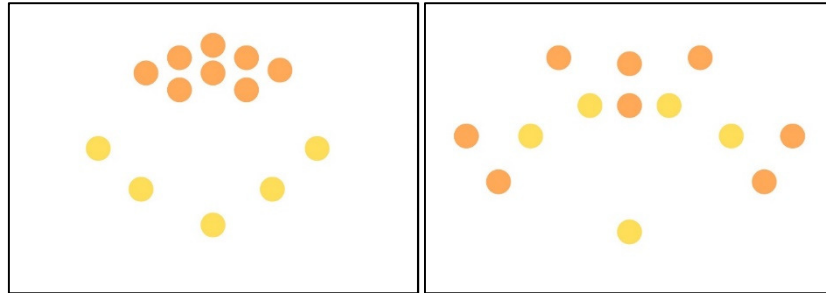
ภาพที่ ๕ การออกแบบกระบวนท่ารำช่วงที่ ๓ รวมสายธารา

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕.๒ การแปรแถวและการใช้พื้นที่บนเวที

การแปรแถวและการใช้พื้นที่บนเวทีอย่างหลากหลาย ประกอบด้วย การแปรแถวแบบสมดุลง การแปรแถวแบบกระจายเต็มพื้นที่ และการแปรแถวแบบเรขาคณิต

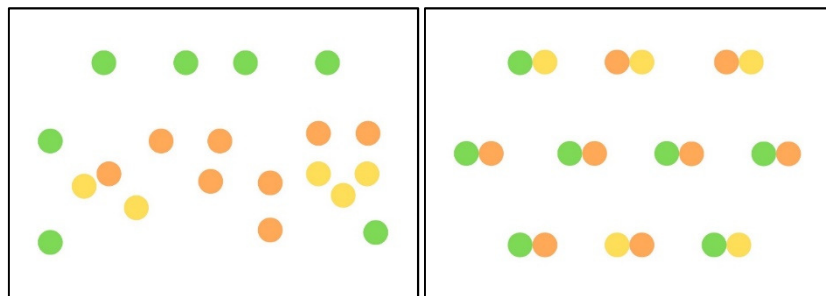
- ๑) การแปรแถวและการใช้พื้นที่บนเวทีรูปแบบสมดุลง สื่อความหมายถึงการไหลรวมกันของสายน้ำ และธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์ พร้อมกับการมีวิถีชีวิตของผู้คนร่วมกันบนสายน้ำ



ภาพที่ ๖ การแปรแถวช่วงที่ ๑ รวมสายธารา

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

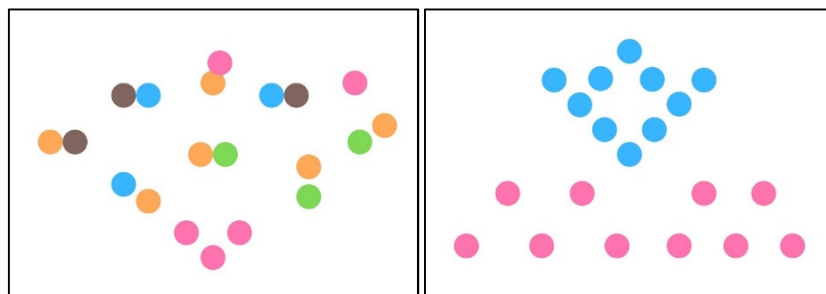
- ๒) การแปรแถวและการใช้พื้นที่บนเวทีรูปแบบกระจายเต็มพื้นที่ สื่อความหมายถึงความอุดมสมบูรณ์ของแม่น้ำเจ้าพระยาและวิถีชีวิตของคนลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาและการประมง



ภาพที่ ๗ การแปรแถวช่วงที่ ๒ ประชาวิถี

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

- ๓) การแปรแถวและการใช้พื้นที่บนเวทีรูปแบบเรขาคณิต สื่อความหมายถึงความอุดมสมบูรณ์ของแม่น้ำเจ้าพระยา วิถีชีวิตของผู้คน และประเพณีวัฒนธรรมของประชาชนลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา



ภาพที่ ๘ การแปรแถวช่วงที่ ๓ นบนที่เจ้าพระยา

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

บทสรุป

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด เจ้าพระยานที จัดเป็นนาฏยประดิษฐ์ที่มีหลักการคิด การออกแบบและการสร้างสรรค์ตามขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน ๗ ขั้นตอน คือ การสร้างแนวคิดของการแสดง การสร้างสรรค์ทำนองเพลงดนตรีประกอบการแสดง การคัดเลือกผู้แสดง การออกแบบกระบวนท่ารำ การออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ การนำเสนอผลงานต่อผู้เชี่ยวชาญผู้ทรงคุณวุฒิ และการเผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์ดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ การสร้างแนวคิดของการแสดง

แม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำสายหลักที่สำคัญของประเทศไทยเกิดจากการรวมตัวของแม่น้ำสายประกอบด้วย แม่น้ำปิง แม่น้ำวัง แม่น้ำยม และแม่น้ำน่าน ผสมกับการบรรจบของแม่น้ำสะแกกรัง แม่น้ำป่าสัก มีความยาวตลอดสายน้ำถึง ๓๘๐ กิโลเมตร ถือเป็นสายน้ำแห่งชาติที่หล่อเลี้ยงผู้คนในแผ่นดิน มีเรื่องราววิถีชีวิตสองริมฝั่งน้ำ หล่อหลอมเป็นมรดกวัฒนธรรมที่สืบทอดมายาวนาน ผ่านประวัติศาสตร์และขนบธรรมเนียมประเพณีจากถิ่นสู่ถิ่น เพื่อพิทักษ์ความงามและเรื่องราวของสายน้ำเป็นที่กล่าวขานรู้จักนาม แม่น้ำเจ้าพระยาสู่นานาประเทศ ด้วยความสำนึกรัก ศรัทธา กตัญญู อันเป็นคุณูปการและเพื่อเชิดชูสายน้ำแห่งวัฒนธรรมสายน้ำแห่งความงามของชาติ จึงเป็นแรงบันดาลใจสู่การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ชุด เจ้าพระยานที

ขั้นตอนที่ ๒ การสร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง ใช้ท่วงทำนองของดนตรีที่สื่อถึงวิถีชีวิตของผู้คนที่ใช้ชีวิตและมีความผูกพันกับสายน้ำ “เจ้าพระยานที” ทั้งนี้วงดนตรีที่ใช้จะเป็นวงปี่พาทย์ไม้มวมผสมเครื่องสาย และดนตรีพื้นบ้าน เพื่อผสมผสานให้เห็นถึงวิถีชีวิตของผู้คนที่ผูกพันกับสายน้ำ โดยได้สร้างสรรค์ทำนองเพลงเป็นลักษณะ ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ ช่วงการไหลรวมของสายน้ำที่เป็นจุดเริ่มต้นของแม่น้ำเจ้าพระยา

ช่วงที่ ๒ วิถีชีวิตของผู้คนกับสายน้ำที่เกื้อกูลซึ่งกันและกัน

ช่วงที่ ๓ การเคารพบูชาพระคุณของแม่น้ำ สายน้ำที่หล่อเลี้ยงชีวิต ลักษณะการดำเนินทำนองของดนตรีที่สอดคล้องกับการเคารพบูชา และความกตัญญูระลึกถึงพระคุณของสายน้ำ

ขั้นตอนที่ ๓ การคัดเลือกผู้แสดง โดยใช้นักแสดง จำนวน ๒๐ คน ประกอบด้วย นักแสดงชาย ๑๐ คน และนักแสดงหญิง ๑๐ คน

ขั้นตอนที่ ๔ การออกแบบกระบวนท่ารำด้วยท่าทางธรรมชาติที่มักใช้ในการแสดงพื้นบ้านมาร้อยเรียงและสร้างสรรค์ให้เกิดความร่วมสมัยและสื่อความหมายของท่ารำ มีรูปแบบการแปรแถวและการใช้พื้นที่บนเวทีอย่างหลากหลาย ประกอบด้วย การแปรแถวแบบสมดุลง การแปรแถวแบบกระจายเต็มพื้นที่ และการแปรแถวแบบมุมเรขาคณิต

ขั้นตอนที่ ๕ การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกายเครื่องประดับและอุปกรณ์ประกอบการแสดงได้แนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากเครื่องแต่งกายของพ่อเพลงและแม่เพลงในการแสดงพื้นบ้านภาคกลาง เช่น อีแซว ลำตัด ฉ่อย นำมาออกแบบและตัดเย็บให้มีความสวยงามทันสมัยเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดง ใช้ผ้าสีน้ำเงินลายดอกมาเป็นวัสดุหลักในการตัดเย็บเครื่องแต่งกาย

ขั้นตอนที่ ๖ นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ/ผู้ทรงคุณวุฒิ/คณาจารย์ในคณะศิลปนาฏดุริยางคสถานบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยนำเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิภายในและภายนอกของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในระยะการพัฒนางานระดับบร๊อยละ ๓๐ ระดับบร๊อยละ ๕๐ ระดับบร๊อยละ ๘๐ และสุดท้ายผลงานครบสมบูรณ์นำเสนอบนเวทีระดับชาติ โดยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ดำเนินการกำหนดเกณฑ์คุณสมบัติผู้ทรงคุณวุฒิภายในและภายนอก จำนวน ๑๑ คน ดังนี้

- ๑) ดร. สิริชัยชาญ พักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ.๒๕๕๗
- ๒) นางรัตติยะ วิภิสิตพงศ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ.๒๕๖๐
- ๓) นางนฤมัย ไตรทองอยู่ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ๔) นางรจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พ.ศ. ๒๕๕๔
- ๕) นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย -คีตศิลป์) พ.ศ.๒๕๕๕
- ๖) นางวัฒนา โกสินานนท์ ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ๗) นายสมศักดิ์ ทัดดี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ๘) นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - โขน) พ.ศ.๒๕๖๓
- ๙) รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทรสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ๑๐) นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ๑๑) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุขุฎี มีป้อม ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

จากนั้นคณะศิลปนาฏดุริยางค์ ดำเนินการประชุมกลุ่มย่อย (Focus group) โดยผู้ทรงคุณวุฒิภายในและภายนอกสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อให้ข้อเสนอแนะในการปรับปรุงและพัฒนาผลงานเมื่องานเสร็จสมบูรณ์ ประกอบด้วย ผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน ๖ คน ดังนี้

- ๑) นางนฤมัย ไตรทองอยู่ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ๒) นายองอาจ อยู่โพธิ์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการออกแบบแสง สี ประกอบการแสดง
- ๓) รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทรสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ๔) รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย
- ๕) นายพิรมณต์ ชมธวัช ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์สากลและเครื่องแต่งกาย
- ๖) ดร. ศักย์กวิน ศิริวัฒนกุล ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ร่วมสมัย อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขั้นตอนที่ ๗ เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน ได้นำเสนอผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด เจ้าพระยานที่ในงานมหกรรมการแสดงนาฏศิลป์ระดับชาติ ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี จังหวัดจันทบุรี

เมื่อดำเนินการตามลำดับ ๗ ขั้นตอนครบถ้วนแล้ว คณะผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการบันทึกวีดิทัศน์กระบวนการทำรำและลีลาการแสดง ชุด เจ้าพระยานที่ ณ โรงละครศิลปนาฏดุริยางค์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อนำสู่การเผยแพร่และจัดเก็บองค์ความรู้

รายการอ้างอิง

ขวัญใจ คงถาวร. (๒๕๕๗). **นาฏยประดิษฐ์ ชุด รำลงสรงโทนสุหรานางง**. นครปฐม: คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (๒๕๐๕). **พงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา**. พระนคร: โอเดียนสโตร์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๗). **หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์**. (พิมพ์ครั้งที่ ๓). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ตำรา

วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: สมศักดิ์ บัวบุตร*

บทนำ

วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่แสดงความเป็นชาติให้ปรากฏชัดเจนขึ้น ประเทศไทยมีวัฒนธรรมที่โดดเด่นทำให้คนไทยแตกต่างจากชาติอื่น ๆ มีเอกลักษณ์ประจำชาติที่เห็นได้จากภาษาที่ใช้ อุปนิสัยใจคอ ความรู้สึกนึกคิด โดยที่มาของวัฒนธรรมนั้นมาจากสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ ระบบเกษตรกรรม ค่านิยมและการเผยแพร่ทางวัฒนธรรม ทั้งวัฒนธรรมไทยมีความสำคัญสำหรับชาติในหลายด้านได้แก่ เป็นเครื่องสร้างระเบียบแก่สังคม ทำให้เกิดความสามัคคีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

จังหวัดนครราชสีมาเดิมเป็นเมืองโบราณในอาณาจักรไทย ตั้งอยู่ในพื้นที่อำเภอสูงเนิน ห่างจากตัวเมืองปัจจุบัน ๓๑ กิโลเมตร เรียกว่า “เมืองโคราชปุระ” หรือ “โคราช” กับ “เมืองเสมา” ซึ่งทั้ง ๒ เมืองเคยเจริญรุ่งเรืองในสมัยขอม จากพัฒนาการทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีจะเห็นได้ว่าจังหวัดนครราชสีมาเจริญรุ่งเรืองมาตั้งแต่อดีต มีกลุ่มชนจากหลายแหล่งเข้ามาอาศัยอยู่ โดยเฉพาะในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายมีการอพยพขุนนาง ทหาร และครอบครัวมาจากกรุงศรีอยุธยา และได้นำวัฒนธรรมภาคกลางมาด้วยและกลุ่มชนที่เข้ามาอาศัยอยู่ ได้มีวิถีชีวิตและนำวัฒนธรรมมาผสมกลมกลืนกับวัฒนธรรมที่มีอยู่เดิม จึงทำให้โคราชมียมรดกทางวัฒนธรรมจำนวนมาก ทั้งโบราณวัตถุ และโบราณสถานแหล่งโบราณคดี ศิลปหัตถกรรมงานช่างท้องถิ่น ภาษา วรรณกรรม ศาสนาพิธีกรรม ความเชื่อ การละเล่นพื้นบ้านและดนตรีและนาฏศิลป์ ภูมิปัญญาของชุมชน และวิถีชีวิต อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมา (มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒)

การดำเนินชีวิตของชาวโคราชโดยส่วนใหญ่มีวิถีการดำรงชีวิตที่เรียบง่ายเหมือนกับผู้คนในชนบททั่วไป อาศัยการเลี้ยงชีพด้วยการกสิกรรมทั้งทำนา ทำไร่ ทำสวนผลไม้ ส่วนในสังคมเมืองนั้น วิถีชีวิตจะเป็นแบบสังคมเมืองที่ดูจะคล้ายกับวิถีชีวิตของคนเมืองในเมืองใหญ่ ๆ ของประเทศไทย ผู้คนประกอบอาชีพหลากหลาย มีแรงงานทางด้านอุตสาหกรรมเป็นส่วนมากเพราะโรงงานอุตสาหกรรมหลายแห่งเกิดขึ้นมากมายในเขตจังหวัดนครราชสีมา อาหารการกิน นิยมรับประทานข้าวเจ้า อาหารหลักคือ น้ำพริก อาจมีเครื่องจิ้มแบบลาวบ้าง กับผักเห่าที่หาได้ อาหารพิเศษอื่น ๆ คล้ายคลึงกับอาหารของภาคกลาง สำหรับอาหารไทยโคราชที่ขึ้นชื่อและมีเอกลักษณ์ ก็คือ ผัดหมี่โคราช ในด้านเกษตรกรรมแต่ละชุมชน ก็มีการปลูกข้าวเป็นอาชีพหลักมาตั้งแต่สมัยโบราณกาล โดยสมัยก่อนนั้นจะสีข้าวด้วยมือ และนำปลายข้าวที่เหลือมาถนอมอาหารโดยทำเป็นเส้นหมี่ที่ทำด้วยมือ ตั้งแต่การตำข้าวในครกมือ (จรุงศรี โพธิ์กลาง และคณะ, ๒๕๖๐)

* ครู วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การดำข้าวของชาวจังหวัดนครราชสีมา ยังคงสืบสานวิถีชีวิตแบบชาวนาดั้งเดิมอีกวิธีที่เป็นการทำให้ได้เมล็ดข้าวออกมา นั่นคือการดำข้าวด้วยครกและสากขนาดใหญ่แบบโบราณ ซึ่งเป็นอีกหนึ่งวิถีชีวิตของชาวนา และชาวบ้านแบบดั้งเดิม เพื่อให้ได้ข้าวสารมาหุงกิน ซึ่งจะดำแบบคนเดียว หรือดำคู่ก็ได้ “ครกมือ” มีส่วนประกอบที่สำคัญ คือ ตัวครกและตัวสาก ตัวครกทำจากท่อนไม้เนื้อแข็งมีความยาว ๘๐-๙๐ เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลาง ๕๐-๖๐ เซนติเมตร ใช้ขวานเจาะเป็นร่องลึกตรงกลางแล้วนำกลบใส่เป็นเชือกจุดไฟเผาส่วนกลางให้เป็นโพรงลึกตามต้องการ แล้วจึงขัดภายในให้เกลี้ยง การดำข้าวด้วยครกมือสามารถเคลื่อนย้ายที่ได้ตามต้องการ ใช้แรงงานน้อย ตำนานแต่ได้ข้าวน้อย โดยถือสากคนละอัน และผลัดกันตำสลับสับเปลี่ยนกันไป ซึ่งสากที่ใช้ดำข้าวนั้นจะมีขนาดใหญ่และยาว รวมทั้งปลายสากทั้ง ๒ ด้าน จะเหมือนกัน เพื่อให้ใช้สลับกันไป และทำให้มีสมดุลน้ำหนักที่พอเหมาะไม่หนักไม่เบาจนเกินไป วิธีการดำคือ ยกสากขึ้นแล้วทิ่มลงไปในครก ให้สากไปกระแทกข้าวเปลือก ทำเช่นนี้เรื่อยไปจนกว่าเปลือกข้าวจะหลุดออกหมด (มิ่งสรรพ ขาวสอาด และคณะ, ๒๕๔๕)

จากการศึกษาค้นคว้าเอกสารงานวิจัยและลงพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตการดำข้าว ของชาวจังหวัดนครราชสีมา มีความสำคัญต่อคนในชุมชนเป็นอย่างมาก ควรค่าแก่การอนุรักษ์ ที่สามารถนำมาสร้างสรรค์การแสดงนาฏยประดิษฐ์ได้อย่างเป็นรูปธรรม ผ่านมุมมองวิชาการทางด้านศิลปะการแสดงเชื่อมโยงปรากฏการณ์และมิติทางสังคมวัฒนธรรม ผู้สร้างสรรค์ได้เล็งเห็นประเด็นความสำคัญกับสังคม วิถีชีวิตในท้องถิ่น โดยปรากฏการณ์จากดำข้าวที่เกิดขึ้นโดยภูมิปัญญาของชุมชน ซึ่งเป็นแนวทางในการนำภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมมาต่อยอดพัฒนาให้ทันสมัย แสดงให้เห็นถึงการสืบทอดวัฒนธรรมวิถีชีวิตการทำมาหากินของชาวจังหวัดนครราชสีมา

จากความสำคัญข้างต้น ผู้สร้างสรรค์สนใจที่จะศึกษา วิถีชีวิตการดำข้าวของชาวจังหวัดนครราชสีมา เพื่อทราบถึงประวัติและความเป็นมา รวมไปถึงกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยประดิษฐ์จากวิถีชีวิตการดำข้าว โดยนำผลการศึกษาค้นคว้าทั้งภาคเอกสาร การลงพื้นที่ภาคสนาม กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูล โดยใช้แนวคิดทฤษฎี องค์ความรู้ มาอธิบายด้วยรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ เพื่อความถูกต้องแม่นยำของข้อมูล โดยใช้กรอบแนวคิดจากวิถีชีวิตการดำข้าวของชาวจังหวัดนครราชสีมา ด้วยเหตุนี้ผู้สร้างสรรค์จึงนำวิถีชีวิตการดำข้าว ที่ประกอบไปด้วยการแสดงการดำข้าว และการเกี่ยวพาราสี นำมาสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน เป็นการนำเสนอในรูปแบบใหม่ เชื่อมโยงกับความเป็นปัจจุบัน เพื่อสร้างมูลค่าทางวัฒนธรรมได้คงสืบไป

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาเรื่อง วิถีชีวิตการดำข้าว ในการดำข้าวของชาวจังหวัดนครราชสีมาที่มีอุปกรณ์หลักที่สำคัญคือ ครกมือและสากตูป ที่ใช้เป็นเครื่องมือในการผลิตความรู้ต่อยอดเป็นอาชีพสามารถพึ่งตนเองได้อีกทั้งเป็นส่วนหนึ่งที่ก่อให้เกิดความรัก ความสามัคคี แก่ชุมชน เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นและมรดกวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดกันมาเป็นเวลายาวนาน แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาและวิถีชีวิตของชาวจังหวัดนครราชสีมาที่นำมาสร้างมูลค่าให้แก่สังคม

ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะนำวิถีชีวิตการดำข้าว มานำเสนอผ่านกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ การคิดวิเคราะห์ ดีความ โดยใช้แนวคิดนาฏยประดิษฐ์ทฤษฎีกระบวนการสร้างสรรค์ โดยใช้ผ้า

เป็นสัญญาณ เพื่อให้ความหมายเป็นอุปกรณในการตำข้าว และการเกี่ยวพาราสีของหนุ่มสาวชาวจังหวัดนครราชสีมา เพื่อแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของชุมชนสู่การถ่ายทอดทางภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาวจังหวัดนครราชสีมา นำมาสร้างสรรค์ออกแบบการแสดงเป็นผลงานทางด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน ในชื่อผลงาน สร้างสรรค์การแสดงชุด ตำข้าว

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานชุด ตำข้าว

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดงชุด ตำข้าว ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสารทางวิชาการ และ สารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์ รวมถึงทฤษฎีต่าง ๆ มาวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล เพื่อนำมาใช้ในกระบวนการ ดำเนินงานสร้างสรรค์ทั้งแนวความคิด โดยกำหนดรูปแบบของผลงานดนตรีและบทร้อง การกำหนดผู้แสดง การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย และการสร้างสรรค์ท่ารำ ซึ่งมีขั้นตอนดังนี้

๑. รูปแบบของผลงาน

ช่วงที่ ๑ หญิงสาวในจังหวัดนครราชสีมา ชักชวนกันมาเตรียมอุปกรณ์ในการตำข้าว

ช่วงที่ ๒ ดำเนินเรื่องโดยการร้องข้าเจ้าหงส์ดงลำไย ได้ตอบกันระหว่างชายหญิง ที่แสดงให้เห็นถึง วิธีในการตำข้าวของชายหนุ่มและหญิงสาว ในจังหวัดนครราชสีมา

ช่วงที่ ๓ การเกี่ยวพาราสีของชายหนุ่มและหญิงสาว ผ่านกิจกรรมการตำข้าว ที่เป็นภูมิปัญญาของ ชาวบ้านจังหวัดนครราชสีมา

๒. บทร้องและดนตรี

๒.๑ บทร้อง

ผู้สร้างสรรค์ดนตรีได้ใช้เพลงข้าเจ้าหงส์ดงลำไยในการแสดงในช่วงที่ ๒ ซึ่งเป็นการโต้ตอบระหว่างชายหญิง โดยการประพันธ์บทร้องขึ้นให้สอดคล้องกับเนื้อหาที่ต้องการสื่อสารสอดแทรกเนื้อหาอันเป็นเอกลักษณ์ของ เพลงพื้นบ้านประเภทเพลงปฏิพากย์ คือ การหยอกล้อ การเกี่ยวพาราสี ใช้การบรรเลงทำนองจากเครื่องดนตรี เป็นพื้นหลังเพื่อให้บทร้องชัดเจนโดดเด่น และมีการบรรเลงเพลงสลับไปกับการร้องด้วย ดังนี้

บทร้องในการแสดงในช่วงที่ ๒

(เกริ่นขึ้นข้าเจ้าหงส์)	ข้าเจ้าหงส์เอ๋ย หงส์เอ๋ย หงส์เจ้า เจ้าจะบินไปไหนเอ๋ย ปีกเจ้าอ่อน ร่อนลงเข้าในดงลำไย ดงไหนเอ๋ยลำไย
(หญิง)	ขอเจ้าเอ๋ย พ่อขอสะเดามาช่วยตำข้าวเดี๋ยนี้เป็นไร
(ชาย)	เดี๋ยวก่อนพี่จะช่วยตำข้าว อย่างนี้น้องสาวช่วยพัดกะไท
(หญิง)	กะดั่งบ้านน้องกะมี พัดเข้าอย่างดีคงถูกใจพี่ชาย
(ชาย)	ดงไหนเอ๋ย ลำไย
(ชาย)	เสียงครกมันดังครอกแครกถ้าครกมันแตกจึทำยังงั

(หญิง) ตัวน้องจิต้าเบา ๆ ช่วยกันตำข้าวให้เสร็จไว ๆ

(ชาย) ดงไหนเอ๋ย ลำไย

๒.๒ ดนตรี

แนวคิดการนำเสนอทางด้านดนตรีประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด ตำข้าว ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้รูปแบบการผสมผสานวงดนตรีมโหรีโคราชซึ่งเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่มีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตของกลุ่มคนชาวโคราชมาอย่างยาวนาน มีเครื่องดนตรีหลักประกอบด้วยปี่แก้ว ซอกลาง และกลองทั้ง นำมาผสมผสานร่วมกับเครื่องดนตรีสากล ได้แก่ คีย์บอร์ด (Keyboard) เครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบเล็ก และกรับ รวมทั้งผสมเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคอีสานอันได้แก่ พิณ และโปงลางเหล็ก เพื่อให้ทำนองเพลงมีความสละสลวยกลมกลืนกัน มิมีติของเสียงที่มากขึ้นครอบคลุมทั้งกลุ่มเสียงสูงและต่ำ โดยการผสมวงดนตรีในลักษณะนี้ ผู้สร้างสรรค์ต้องการสื่อให้เห็นวงดนตรีพื้นบ้านแบบเดิม คือ วงมโหรีโคราชที่เป็นตัวแทนในการแสดงออกถึงกลิ่นอายการดำเนินชีวิตของชุมชนท้องถิ่นในยุคก่อน ผสมกับเครื่องดนตรีสากลที่นิยมแพร่หลายในยุคปัจจุบันแสดงถึงความทันสมัย ช่วยเสริมให้ผู้ชมได้รับบรรยากาศมากยิ่งขึ้น

ผู้สร้างสรรค์ดนตรีได้ศึกษาทำนองเพลงพื้นบ้านในภูมิภาคอีสานตอนใต้และในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมาซึ่งเป็นเพลงที่นิยมนำมาบรรเลงในวงมโหรีโคราช และได้้นำทำนองโครงสร้างและลูกตกของเพลงต่าง ๆ มาวางเป็นเค้าโครงเบื้องต้น ได้แก่ เพลงมดงามไต่ปากโอ่ง เพลงข้าเจ้าหงส์ดงลำไย และเพลงกราวนอก จากนั้นจึงประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่ให้มีสีสันการเคลื่อนที่ของท่วงทำนองมากขึ้น มุ่งเน้นให้ทำนองดนตรีสื่ออารมณ์ไปในทิศทางเดียวกับการแสดง และให้ความสำคัญกับทำนองที่สัมพันธ์สอดคล้องกับลูกตกเดิมไว้ดังนี้

ช่วงที่ ๑. หญิงสาวในจังหวัดนครราชสีมา ชักชวนกันมาเตรียมอุปกรณ์ในการตำข้าว (เพลงมดงามไต่ปากโอ่ง)

พิณ

106



112



116



119





ช่วงที่ ๒ ดำเนินเรื่องโดย (การร้องข้าเจ้าหงส์ดงลำไย ได้ตอบกันระหว่างชายหญิง) ที่แสดงให้เห็นถึง
 วิธีในการดำข้าวของชายหนุ่มและหญิงสาว ในจังหวัดนครราชสีมา



33



38



43



48



ช่วงที่ ๓. การเกี่ยวพาราสีของชายหนุ่มและหญิงสาว ผ่านกิจกรรมการดำข้าว ที่เป็นภูมิปัญญาของ
ชาวจังหวัดนครราชสีมาหญิง (เพลงกราวนอก)

พิน

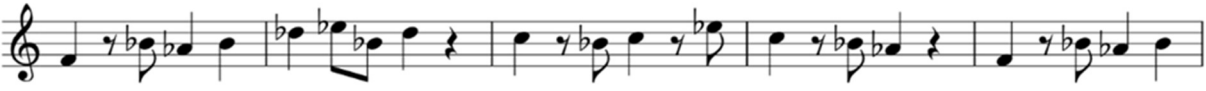
53



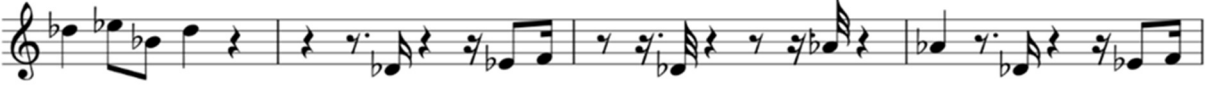
58



63



68



72

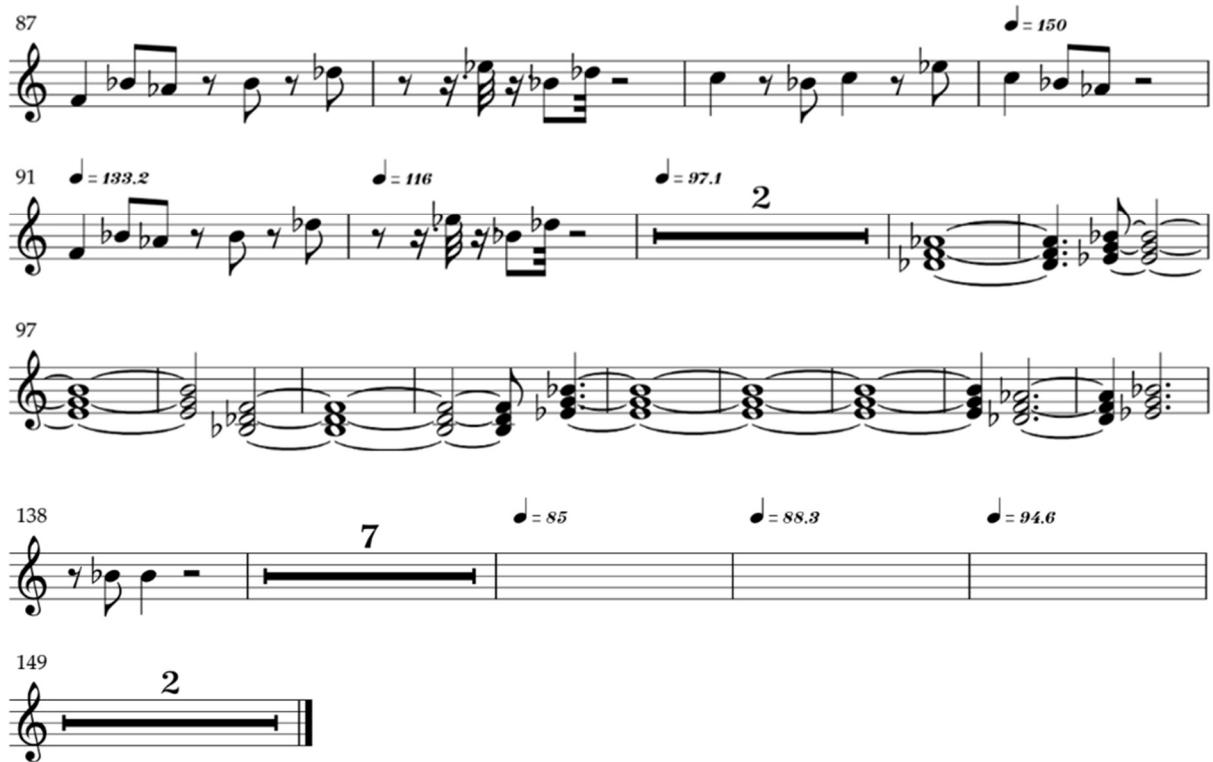


77



82





๓. ผู้แสดง

การคัดเลือกนักแสดงในการสร้างสรรค์ชุด ท่าเข้า ผู้สร้างสรรค์คำนึงถึงเนื้อหาและความสำคัญของการแสดง รวมถึงการออกแบบการผสมผสานนาฏยลักษณ์ของท่ารำและการออกแบบเครื่องแต่งกายที่มีกลิ่นอายความเป็นภาคอีสานและเอกลักษณ์ของโคราชผสมกัน ผู้สร้างสรรค์จึงมีการสร้างหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกนักแสดงดังนี้

๑) นักแสดงผู้หญิง มีความสูงระหว่าง ๑๕๕ เซนติเมตรขึ้นไปแต่ไม่เกิน ๑๖๕ เซนติเมตร มีรูปร่างที่ดีสมส่วน ใบหน้าได้รูปมีความสวยงาม ผู้สร้างสรรค์ต้องการอวดกระบวนท่ารำ กระบวนการแปรแถวและที่มีความสวยงาม จึงจำเป็นต้องคัดเลือกนักแสดงที่มีรูปร่างดี เพื่อให้มีความโดดเด่นและสวยงาม

๒) นักแสดงจะต้องมีความสามารถและมีพื้นฐานการปฏิบัติท่ารำด้านนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานได้ดี ในหลักเกณฑ์นี้ผู้สร้างสรรค์ต้องการให้ลักษณะของท่ารำและลีลาจากการผสมผสานนาฏยลักษณ์ของท่ารำที่สื่อความหมายให้มีความพิเศษในเรื่องการดำข้าวและต่างจากการสร้างสรรค์ทั่วไป กล่าวคือจะต้องมีลีลาและท่ารำที่อ่อนช้อยแต่ดูสนุกสนาน

๓) มีความรับผิดชอบต่อนหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายและความขยันหมั่นเพียรต่อการพัฒนาตนเองในการฝึกซ้อม

๔) มีทัศนคติที่ดีต่อการทำงานและยอมรับความคิดเห็นของผู้อื่น

๕) เป็นนักเรียนนักศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงชุด ตำเข้า ผู้สร้างสรรค์ได้แรงบันดาลใจจากการแต่งกายของชาวจังหวัดนครราชสีมาในสมัยก่อน มีการนุ่งกางเกง ที่เรียกว่า “โส่ง” หรือ “โซ่ง” และผ้าโจงกระเบน (แบบเขมร) ต่อมาแม้แต่งกายแบบฝรั่งแล้ว เมื่อมีงานพิธีหรืองานอื่น ๆ ที่สำคัญและเป็นทางการก็ยังนิยม “นุ่งโจง” เพราะเป็นแบบแผนที่ดีและสุภาพ ที่นิยมกันมากคือ “ผ้าม่วงและผ้าหางกระรอก” คนสามัญนุ่งโจงผ้าพื้น โดยมากเป็นผ้าฝ้าย (จรุงศรี โพธิ์กลาง และคณะ, ๒๕๖๐) ผู้สร้างสรรค์จึงนำการแต่งกายของชาวจังหวัดนครราชสีมาสมัยก่อน การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุด ตำเข้า ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการสร้างสรรค์โดยมีกระบวนการดังนี้



ภาพที่ ๑ การแต่งกายของชาวไทยโคราช
ที่มา : นฤมล ปิยวิทย์ (๒๕๕๕)

ผู้สร้างสรรค์ได้นำแนวคิดการแต่งกายการแสดงพื้นบ้านโคราช ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องแต่งกายที่มีความสวยงามและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวจังหวัดนครราชสีมา มาเป็นโครงสร้างหลักในการออกแบบเป็นเครื่องแต่งกายเพื่อให้เกิดเป็นรูปแบบใหม่ นำเสนอผลงานต่อคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน ๒ ครั้ง เพื่อรับข้อเสนอแนะในการพัฒนารูปแบบเครื่องแต่งกาย เพื่อให้เครื่องแต่งกายมีความสมบูรณ์และสวยงามยิ่งขึ้น โดยผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการพัฒนาผลงานดังนี้

๔.๑ ฝ่ายนักแสดงหญิงเป็นการนุ่งโจง(ผ้าหางกระรอก) เสื้อแขนงูตีสีแดง ผ้าคล้องคอเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความสะอาดต่อการตำข้าว

๔.๒ ฝ่ายนักแสดงชายเป็นการนุ่งโจงกระเบน(ผ้าหางกระรอก) เสื้อคอกลมสีขาว ผ้าขาวม้ารัดเอว ลักษณะการแต่งกาย เป็นการแต่งกายเลียนแบบชาวพื้นเมืองในจังหวัดนครราชสีมาที่เป็นเอกลักษณ์ในพื้นที่นั้น โดยนุ่งผ้าโจงหางกระรอก และเสื้อคอกลม ผ้าขาวม้าผูกที่เอว

ตารางที่ ๑ การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ผลงานครั้งที่ ๑ (นำเสนอรอบ ๕๐%)	ผลงานครั้งที่ ๒ (นำเสนอรอบ ๘๐%)	ผลงานสมบูรณ์
		

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๕. ทำรำ

การสร้างสรรค์ด้านท่ารำการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ต่ำเช่า คณะผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการประกอบสร้างท่ารำ โดยจัดวางเนื้อหาให้สอดคล้องกับชื่อชุดการแสดง นำทฤษฎีกระบวนการสร้างสรรค์และแนวคิดนาฏยประดิษฐ์มาเป็นแนวคิดในการออกแบบลีลาท่ารำโดยมีการออกแบบท่ารำหลักท่าปลาไหลพันพวง ท่ารำเชื่อม ท่ารำสื่อความหมาย ท่ารำชุด และการออกแบบท่ารำใหม่ เพื่อให้สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงทั้ง ๓ ช่วง ดังนี้

๕.๑ การออกแบบท่ารำที่เป็นนาฏยลักษณะแบบใหม่คือ ท่ารำที่มาจากพื้นฐานท่ารำแม่บทอีสาน โดยออกแบบด้วยวิธีใหม่ คือ การออกแบบจากท่ารำดั้งเดิมด้วยการลดระดับแขน การงอข้อศอก การจัดวางลักษณะของมือและแขนใหม่ เป็นต้น



ภาพที่ ๒ ท่ารำที่เป็นนาฏยลักษณะแบบใหม่

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๕.๒ ออกแบบท่ารำหลัก คือ การนำท่ารำแบบดั้งเดิมที่มีพื้นฐานมาจากเพลงโคราชและท่ารำเพลงรำโทนที่ผ่านกระบวนการผสมผสานนาฏยลักษณ์ และการสร้างสรรค์นาฏยลักษณ์ใหม่จนกลายเป็นท่ารำหลักที่มีความหลากหลาย สามารถนำมาใช้ในการออกแบบตามเนื้อหาของการแสดงได้ เช่น ท่าปลาไหลพันพวง (ท่ารำพื้นฐานประกอบการเล่นเพลงโคราช) และท่ารำหลักในเพลงมโหรีโคราช สื่อความหมายถึงการเกี่ยวพาราสี ในระหว่างการดำข้าว



ภาพที่ ๓ ท่าปลาไหลพันพวง (ท่ารำพื้นฐานประกอบการเล่นเพลงโคราช)
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๔ ท่ารำหลักในเพลงมโหรีโคราช
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๕.๓ การออกแบบท่ารำเชื่อม คือ ท่ารำระหว่างกลางที่ใช้เป็นตัวเชื่อมท่ารำหลักที่ ๑ ไปสู่ท่ารำหลักที่ ๒ ซึ่งในการออกแบบท่ารำเชื่อมนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกท่ารำเชื่อมแบบดั้งเดิมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงพื้นบ้าน แล้วออกแบบท่ารำเชื่อมขึ้นมาใหม่



ภาพที่ ๕ ทำรำเชื่อม ๑
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๖ ทำรำเชื่อม ๒
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๕.๔ การออกแบบทำรำชุด หมายถึง การนำท่ารำหลาย ๆ ท่ามาร้อยเรียงกันให้เป็นกระบวนรำที่มาจากท่ารำหลักและท่ารำเชื่อมโดยใช้จังหวะ ๘ หรือ ๑๖ จังหวะให้นับเป็น ๑ กระบวนท่ารำชุด เป็นการสื่อความหมายถึง การแผ่ข้าว และเป็นการใช้ผ้าขาวม้าเป็นสัญลักษณ์แทนการใช้กระดัง ส่วนท่ารำชุดที่ ๒ หมายถึง การแสดงสรีระความงามของหญิงสาวชาวโคราช



ภาพที่ ๗ ท่ารำชุดที่ ๑ อยู่ในช่วงที่ ๑ ของการแสดง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๘ ท่ารำชุดที่ ๒ อยู่ในช่วงที่ ๒ ของการแสดง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๕.๕ การออกแบบท่ารำสื่อความหมาย คือ การเลือกท่ารำเชิงสัญลักษณ์และท่ารำตีบทที่ได้มาจากท่ารำในแม่บท ที่ให้ความหมายตามเนื้อหาการแสดง ซึ่งในการสื่อความหมาย ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบท่ารำที่ให้ความหมาย คือ ความรู้สึกกิริยาท่าทาง และความหมายเชิงสัญลักษณ์เช่น การนำผ้ามาผ่านการออกแบบนาฏยประดิษฐ์สื่อความหมายเป็นกระดิ่ง การออกแบบลิลานาฏยประดิษฐ์เป็นท่าที่ถือครกและสากตำข้าว



ภาพที่ ๑๓ ท่าผีด้าว
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๔ ท่าถือครกและสากตำข้าว
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ทั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบการแปรแถว ทิศทางและการใช้พื้นที่โดยยึดหลักการออกแบบ การเคลื่อนที่ของท่ารำที่เหมาะสมและการแปรแถวที่สลับไหลโดยไม่ขัดต่อการเคลื่อนที่ รวมถึงต้องเป็นส่วนที่ ช่วยส่งเสริมให้การสื่อความหมายนั้นเป็นไปได้โดยสมบูรณ์ ซึ่งจากการวิเคราะห์สามารถแบ่งออกได้เป็น ๓ ช่วง การแสดง โดยมีแถวที่สื่อความหมายตรงกับรูปแบบการแสดงและแถวมาตรฐาน เช่น แถวตรง เฉียง และ วงกลม

บทสรุป

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด ตำข้าว ซึ่งเป็นชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้าน สร้างสรรค์จากวิถีชีวิต เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวที่เป็นอีกขั้นตอนของการทำนา ในการผลิตเมล็ดข้าวของชาวนา ในจังหวัดนครราชสีมา ด้วยรูปแบบวิธีการแบบดั้งเดิม อันเป็นคุณค่าของวิถีชนในท้องถิ่นที่ยังคงดำเนินอยู่ ท่ามกลางวิถีของความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านเกษตรกรรม เป็นการนำภูมิปัญญาท้องถิ่นซึ่งเป็นมรดก วัฒนธรรมที่ถ่ายทอดกันมาเป็นเวลายาวนานมาผ่านกระบวนการคิดวิเคราะห์ ตีความ นำเสนอในรูปแบบ ของผลงานสร้างสรรค์ทางด้านการแสดงโดยนำทุนวัฒนธรรมที่เป็นทรัพย์สินทางปัญญาของบรรพชน มาถ่ายทอดในรูปแบบของนาฏศิลป์พื้นบ้านตามโครงการส่งเสริมอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์ เพื่อเพิ่มศักยภาพในการแข่งขัน ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๕ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

ผสมผสานกับกระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ โดยผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ดำเนินงานเป็น ๒ ขั้นตอน ได้แก่ การศึกษารวบรวมวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลที่เกี่ยวข้องด้วยการศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์ การสังเกต และจากการชมวีดิทัศน์การแสดงจากสื่อออนไลน์ มุ่งเน้นประเด็นศึกษาเกี่ยวกับ การแสดงที่สะท้อนวิถีของการดำรงชีวิต วิถีชนที่เกี่ยวข้องกับการทำนา การแสดงสร้างสรรค์ที่สะท้อนอัตลักษณ์ของกลุ่มชนที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับการดำรงชีพด้วยวิถีเกษตรกรรม เพื่อศึกษาเรียนรู้ กระบวนการ วิธีคิดในการนำเสนอเรื่องราวในมุมมองใหม่ ๆ ตามกระบวนการสร้างสรรค์งานในลักษณะที่มีความร่วมสมัยซึ่งมีผู้สร้างสรรค์เผยแพร่มาก่อนแล้ว เพื่อวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ นำไปสู่การออกแบบสร้างสรรค์ตามกระบวนการและขั้นตอนของการสร้างสรรค์การแสดง

แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง การแสดงชุดนี้ได้แนวคิดแรงบันดาลใจจากการศึกษา เรื่อง วิถีชีวิตการดำข้าว ในการดำข้าวของชาวจังหวัดนครราชสีมาที่มีอุปกรณ์หลักที่สำคัญ คือครกมือ และ สากตูป ที่ใช้เป็นเครื่องมือในการผลิตความรู้ต่อยอดเป็นอาชีพสามารถพึ่งตนเองได้ อีกทั้งเป็นส่วนหนึ่ง ที่ก่อให้เกิดความรัก ความสามัคคี แก่ชุมชน เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นและมรดกวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดกันมา เป็นเวลายาวนาน แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของชาโคราชที่สร้างมูลค่าให้แก่สังคมได้ จากความสำคัญข้างต้น ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะนำวิถีชีวิตการดำข้าว มานำเสนอผ่านกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ การคิดวิเคราะห์ ตีความ โดยใช้แนวคิดทฤษฎี และใช้ผ้าเป็นสัญลักษณ์ในการดำข้าว และการเกี่ยวพาราสีของ หนุ่มสาวชาวจังหวัดนครราชสีมา เพื่อแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของชุมชน สู่การถ่ายทอดทางภูมิปัญญา ทางวัฒนธรรมของชาวจังหวัดนครราชสีมา นำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานทางด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ พื้นเมืองอีสาน ผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด ตำเข้า กำหนดรูปแบบของผลงานการสร้างสรรค์บทร้อง และดนตรี การกำหนดผู้แสดง การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย และการสร้างสรรค์ท่ารำ ซึ่งมีขั้นตอน ๓ ช่วง ดังนี้ ช่วงที่ ๑ หญิงสาวในจังหวัดนครราชสีมา ชักชวนกันมาเตรียมอุปกรณ์ในการดำข้าว ช่วงที่ ๒ ดำเนินเรื่อง โดยการร้องข้าเจ้าหงส์ดงลำไย ได้ตอบกันระหว่างชายหญิง ที่แสดงให้เห็นถึงวิถีในการดำข้าวของชายหนุ่ม และหญิงสาว ในจังหวัดนครราชสีมา และช่วงที่ ๓ การเกี่ยวพาราสีของชายหนุ่มและหญิงสาว ผ่านกิจกรรม การดำข้าว ที่เป็นภูมิปัญญาของชาวจังหวัดนครราชสีมา

การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงผลงานชุด ตำเข้าแนวคิดการนำเสนอทางด้านดนตรี ประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด ตำเข้า ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้รูปแบบการผสมผสานวงดนตรีมโหรีโคราชซึ่งเป็น วงดนตรีพื้นบ้านที่มีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตของกลุ่มคนชาวโคราชมาอย่างยาวนาน มีเครื่องดนตรีหลัก ประกอบด้วยปี่แก้ว ซอกลาง และกลองทั้ง นำมาผสมผสานร่วมกับเครื่องดนตรีสากล ได้แก่ คีย์บอร์ด (Keyboard) เครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบเล็ก และกรับ รวมทั้งผสมเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน อันได้แก่ พิณ และโปงลางเหล็ก เพื่อให้ทำนองเพลงมีความสละสลวยกลมกลืนกัน มีมิติของเสียงที่มากขึ้น ครอบคลุมทั้งกลุ่มเสียงสูงและต่ำ โดยการผสมวงดนตรีในลักษณะนี้ ผู้สร้างสรรค์ต้องการสื่อให้เห็นวงดนตรี พื้นบ้านแบบเดิม คือ วงมโหรีโคราชที่เป็นตัวแทนในการแสดงออกถึงถิ่นอายการดำเนินชีวิตของชุมชนท้องถิ่น ในยุคก่อน ผสมกับเครื่องดนตรีสากลที่นิยมแพร่หลายในยุคปัจจุบันแสดงถึงความทันสมัย ช่วยเสริมให้ผู้ชม ได้รับอรรถรสมากยิ่งขึ้น

การสร้างสรรค์บทร้องและทำนองเพลงประกอบการแสดง ผู้สร้างสรรค์ดนตรีได้ศึกษาทำนองเพลง พื้นบ้านในภูมิภาคอีสานตอนใต้และในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมาซึ่งเป็นเพลงที่นิยมนำมาบรรเลงในวงมโหรี โคราช และได้้นำทำนองโครงสร้างและลูกตกของเพลงต่าง ๆ มาวางเป็นเค้าโครงเบื้องต้น ได้แก่ เพลงมดงาม ไต่ปากโอ่ง เพลงข้าเจ้าหงส์ดงลำไย และเพลงกราวนอก จากนั้นจึงประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่ให้มีลีลา การเคลื่อนไหวของท่วงทำนองมากขึ้น มุ่งเน้นให้ทำนองดนตรีสื่ออารมณ์ไปในทิศทางเดียวกับการแสดง

และให้ความสำคัญกับทำนองที่สัมพันธ์สอดคล้องกับลูกตกเดิมไว้ ในช่วงที่ ๒ ผู้สร้างสรรค์ดนตรีได้ใช้เพลงซ้ำเจ้าหงส์ดงลำไยในการแสดงช่วงนี้ซึ่งเป็นการโต้ตอบระหว่างชายหญิง โดยการประพันธ์ท่วงขึ้นให้สอดคล้องกับเนื้อหาที่ต้องการสื่อสาร สอดแทรกเนื้อหาอันเป็นเอกลักษณ์ของเพลงพื้นบ้านประเภทเพลงปฎิพากย์ คือการหยอกล้อพูดจากเชิงสองแง่สองง่าม ใช้การบรรเลงทำนองจากเครื่องดนตรีเป็นพื้นหลังเพื่อให้บทร้องชัดเจนโดดเด่น และมีการบรรเลงเพลงสลับไปกับการร้องด้วย

การออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้สร้างสรรค์ได้นำแนวความคิดการแต่งกายการแสดงพื้นบ้านโคราช ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องแต่งกายที่มีความสวยงามและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวจังหวัดนครราชสีมา นำมาเป็นโครงสร้างหลักในการออกแบบเป็นเครื่องแต่งกายเพื่อให้เกิดเป็นรูปแบบใหม่

รายการอ้างอิง

- จรุงศรี โพธิ์กลาง และคณะ. (๒๕๖๐). **วัฒนธรรมท้องถิ่นในอุทยานธรณีโคราช**. มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา.
- นฤมล ปิยวิทย์. (๒๕๕๐). **ไทโคราช**. นครราชสีมา: มิตรภาพการพิมพ์.
- มิ่งสรรพ ขาวสอาด และ คณะ. (๒๕๕๕). **โครงการศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นเพื่อส่งเสริมเทคโนโลยีหลังการเก็บเกี่ยว**. เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. (๒๕๔๒). **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน เล่ม ๒ : เกษตรวิสัย, เมือง-คำโพธิ์ คำไทระ (โคราช), พิธี**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

ริตาชาวสวน

คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: บวรบรรณ ัญญะโพธิ์*

บทนำ

ประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งที่ตั้งอยู่บนดินแดนแห่งความอุดมสมบูรณ์ มีแม่น้ำลำคลองไหลผ่านหลายสาย มีทรัพยากรธรรมชาติที่หลากหลาย เหมาะสำหรับการผลิตปัจจัยของการดำรงชีพในด้านอาหารการกินต่าง ๆ ดังนั้นอาชีพหลักของประชาชนชาวไทยจึงได้แก่ การทำนา ทำไร่ ทำสวน ประมง และการเลี้ยงสัตว์ สำหรับอาชีพทำสวนนั้น มีการเพาะปลูกเป็นองค์ประกอบสำคัญในการได้มาซึ่งผลผลิตพืชพันธุ์ธัญญาหาร เพื่อหล่อเลี้ยงชีวิตผู้คน การเกษตรในลักษณะดังกล่าวได้สะท้อนให้เห็นถึงความสามารถของชาวสวนในการศึกษา และปรับปรุงพัฒนาทรัพยากรธรรมชาติของท้องถิ่นให้เป็นประโยชน์ต่อการผลิตอาหาร เพื่อตอบสนองความต้องการในการบริโภคของผู้คนในสังคม ตัวอย่างเช่น การยกร่องสวนและขังน้ำไว้ในท้องร่องเพื่อให้ง่ายต่อการรดน้ำ พืชผักผลไม้ต่าง ๆ การผลิตเครื่องมือเครื่องใช้ให้เหมาะสมกับลักษณะการทำงาน และผลผลิตทางการเกษตรของตน วิธีการของชาวสวนที่นำมาใช้ในการเพาะปลูกดังกล่าวนี้ล้วนแต่เป็นภูมิปัญญาที่ผ่านการเรียนรู้จากประสบการณ์จริงของบรรพชนที่สั่งสมและถ่ายทอดสู่ลูกหลานรุ่นต่อรุ่นจนหลอมรวมเป็นแบบฉบับเฉพาะตัวของผู้คนในสังคมชาวสวน (พระมาโนชญ์ โรจนศิริ, ๒๕๔๗)

ในปัจจุบันพื้นที่ภาคกลาง เช่น นครปฐม สมุทรสงคราม ยังคงเป็นพื้นที่หลักในการทำเกษตรกรรม สภาพทางเศรษฐกิจของผู้คนในแถบนี้ที่เป็นชนบทยังประกอบอาชีพทำสวนเป็นส่วนใหญ่ เช่น สวนมะพร้าว สวนส้มโอ สวนดอกไม้ กล้วยไม้ ฯลฯ แสดงให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ มีวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมที่พึ่งพาอาศัยกัน การทำสวนถือเป็นรากเหง้าของชีวิตและวัฒนธรรมของคนไทยทั่วทุกภาคในประเทศไทยที่ดำรงสืบเนื่องผ่านกาลเวลาอย่างยาวนาน อีกทั้งพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาคกลางเป็นที่ราบลุ่ม มีแม่น้ำหลายสายไหลผ่านทำให้พื้นที่แถบนี้มีความอุดมสมบูรณ์ เป็นอยู่ข้าวอยู่น้ำของประเทศ ประชากรส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม (คันสนีย์ กระจ่างโหม และคณะ, ๒๕๕๘) ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าการทำสวนเป็นอาชีพหลักของประเทศไทยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยวิถีชาวสวนคือการปลูกพืชหลากหลายชนิด ทั้งผัก ผลไม้ และดอกไม้ ชาวสวนจึงมีชีวิตที่รายล้อมไปด้วยธรรมชาติ มีวิถีการดำเนินชีวิตที่เรียบง่าย พอเพียง และมีความสุขได้ในฉบับของชาวสวน

ปัจจุบันเมื่อรัฐบาลมีนโยบายให้แต่ละจังหวัดดำเนินการกระตุ้นเศรษฐกิจ จึงมีการจัดงานเชิญชวนให้ชาวสวนนำของดีวิถีถิ่นมาร่วมแสดงและออกร้าน เช่น การจัดงานเทศกาลผัก ผลไม้ ดอกไม้ เพื่อให้ชาวสวนได้นำผลผลิตของตนเองออกมาแสดง มีการประชาสัมพันธ์ให้ประชาชนทั่วไปมาจับจ่ายซื้อขาย อีกทั้งในบริเวณงานยังมีการจัดกิจกรรมที่ดึงดูดความสนใจ โดยเฉพาะการประกวดสาวงามตามเทศกาลโดยใช้คำนำหน้าของ

* อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

คณะผู้สร้างสรรค์ ประกอบด้วย มรกต ไพรศรี, พชรินทร์ จันทรดัตต์, นันทนา สาธิตสมมณต์, อรอุมา สุจิตโสภากุล และทิพารินทร์ เลิศฤทธิวิมานแมน

การประกวดนั้น ๆ ว่า “ธิดา” มีสาวสวยผู้แทนชุมชนเข้าร่วมกิจกรรมมากมาย เช่น ธิดาสัมโอ ธิดาสวนแตง ธิดาสัมเขียวหวาน ธิดาดอกไม้บาน ธิดาระกำหวาน ธิดาเกษตร ฯลฯ ซึ่งถือเป็นกิจกรรมที่ช่วยส่งเสริม เผยแพร่ ภาพลักษณ์ ประชาสัมพันธ์ กระตุ้นมูลค่าทางเศรษฐกิจ และช่วยเหลือเกษตรกรในการจำหน่ายผลิตผลทางการเกษตร โดยใช้สัญลักษณ์ของอาชีพชาวสวนในการแสดงออก

จากแนวคิดดังกล่าวจึงเป็นแรงบันดาลใจให้คณะศิลปศึกษาจัดทำการแสดงสร้างสรรค์ชุด ธิดาชาวสวน ในรูปแบบการแสดงพื้นบ้านภาคกลางที่สะท้อนวิถีชีวิตของอาชีพชาวสวน เพื่อนำเสนอมุมมองแห่งความสุข ของอาชีพชาวสวนและยกระดับความสำคัญของอาชีพนี้จากแนวคิดได้นำไปสู่ขั้นตอนการศึกษาค้นคว้า ในเชิงลึกเพื่อกำหนดกรอบและรูปแบบการแสดง การประพันธ์เพลง การออกแบบท่ารำ และออกแบบเครื่องแต่งกาย ของผู้แสดง ในครั้งนี้คณะศิลปศึกษาดำเนินการศึกษาตามระเบียบวิธีและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน โดยการประชุมเพื่อวางแผนการทำงาน ศึกษาค้นคว้า เก็บรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ ออกแบบ ตรวจสอบ ปรับปรุงแก้ไข และจัดประชุมวิพากษ์ผลงาน เพื่อให้งานการแสดงสร้างสรรค์ชุด ธิดาชาวสวน มีความสมบูรณ์ และสามารถสืบค้นกระบวนการออกแบบได้ทุกขั้นตอน อันจะเป็นประโยชน์ในการเก็บรวบรวมองค์ความรู้ เพื่อการค้นคว้าทั้งในเชิงเอกสารและผลงานการแสดงต่อไป

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

คณะศิลปศึกษาได้กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ชุดธิดาชาวสวนจากปัจจัยสำคัญดังต่อไปนี้

๑. พื้นที่ตั้งของคณะศิลปศึกษาอยู่ในที่ตั้งของจังหวัดนครปฐมซึ่งเป็นพื้นที่ที่อุดมไปด้วยสวนผลไม้และ สวนดอกไม้มากมาย มีผลิตผลที่ขึ้นชื่อคือ การทำสวนส้มโอ และการทำสวนกล้วยไม้ ดังนั้นจึงได้ใช้ผลิตผล ทั้งสองชนิดนี้มาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดง

๒. จังหวัดนครปฐมมีเทศกาลงานประจำปีของชาวสวนประจำท้องถิ่นที่ขึ้นชื่อ จึงได้นำวิถีการปฏิบัติ ในเทศกาลนี้มาใช้เป็นเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงด้วย

๓. การออกแบบการแสดงชุดธิดาชาวสวนครั้งนี้เป็นการสื่อถึงความสุขสนุกสนาน มีความสุข ความพอเพียง ในอาชีพของตน โดยการแสดงจะไม่ได้สื่อถึงวิถีการทำสวนแบบใดแบบหนึ่งโดยเฉพาะ

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ธิดาชาวสวน

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้สร้างสรรค์มีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานโดยพิจารณาจาก

๑) ประเภทของการแสดง การแสดงชุดธิดาชาวสวนเป็นการแสดงสร้างสรรค์ในเชิงร่วมสมัย โดยยึด หลักการและจารีตของการแสดงแบบมาตรฐานนาฏศิลป์ไทย เป็นการนำเอาวัฒนธรรมท้องถิ่นเกี่ยวกับอาชีพ คือเกษตรกรหรือชาวสวนมานำเสนอรูปแบบของวิถีชีวิตที่มีความสุข ความพอเพียง ตลอดจนประเพณีหรือ เทศกาลประจำอาชีพของชาวสวน ผ่านการแสดงรูปแบบสร้างสรรค์

๒) การประดิษฐ์ท่ารำ ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการคิดรูปแบบการแสดงโดยกำหนดช่วงของการแสดง ในการแสดงชุดธิดาชาวสวน แบ่งเป็น ๒ ช่วง คือ

ช่วงที่ ๑ การแสดงถึงวิถีชีวิตที่มีความสุขของหญิงสาวชาวสวนที่รายล้อมไปด้วยธรรมชาติที่มีความเป็นอยู่อย่างพอเพียง

ช่วงที่ ๒ การแสดงเทศกาล ประเพณี ประจำจังหวัดที่เกี่ยวข้องกับชาวสวน

๑. รูปแบบของผลงาน

ผลงานการแสดงสร้างสรรค์ชุดธิดาชาวสวน แบ่งเป็น ๒ ช่วง ดังนี้

๑.๑ ช่วงที่ ๑

๑) เป็นการสื่อถึงวิถีชีวิตที่มีความสุขของชาวสวนในการออกไปทำงานในสวน นำอบมาเป็นอุปกรณ์การแสดง งามเป็นสัญลักษณ์ของชาวสวนที่สวมเป็นประจำในการช่วยกันแดดกันฝน และมีการคลุมผ้าใช้สำหรับกันแดด และเช็ดเหงื่อ

๒) การเก็บดอกไม้ใบหญ้าเอามาทำเป็นเครื่องประดับต่าง ๆ ในที่นี้ได้นำเสนอให้ผู้แสดงสวมมงกุฎดอกไม้ สื่อถึงความสุขในวิถีของหญิงสาวที่ประกอบอาชีพทำสวน

๓) ผู้แสดงแบ่งเป็น ๒ กลุ่ม

๓.๑) กลุ่มที่ถือออบสื่อถึงท่าทางในการประกอบอาชีพชาวสวนสัมผัสได้แก่ การร่อนปุ๋ย การใส่ปุ๋ย การหว่านเมล็ด และการรดน้ำ โดยใช้อบมาเป็นสัญลักษณ์ของอุปกรณ์ในการทำสวน

๓.๒) กลุ่มที่ถือตะกร้า แสดงวิถีชีวิตของชาวสวนกล้วยไม้โดยถือตะกร้าใส่ดอกกล้วยไม้มาเดินชมสวนเก็บดอกไม้ด้วยความเพลิดเพลินใจ

๔) แสดงความสนุกสนานรื่นเริงในยามพักผ่อน การพบปะกัน การตรวจสอบความสวยงามของตน

๕) การเริ่มเก็บเกี่ยวผลผลิต ได้แก่ การตัดส้มโอ การเก็บกล้วยไม้

๖) เมื่อเก็บรวบรวมผลผลิตได้ จึงมีการรื่นเริงเต้นรำอย่างสนุกสนานเตรียมตัวนำผลผลิตภัณฑ์ไปออกร้านงานเทศกาล



ภาพที่ ๑ ภาพตัวอย่างการแสดงช่วงที่ ๑

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๑.๒ ช่วงที่ ๒

๑) เป็นการสื่อถึงประเพณีและเทศกาลของชาวสวนที่ไปร่วมงาน เทศกาลที่เกี่ยวข้องกับผลิตภัณฑ์ของชาวสวน เช่น เทศกาลดอกไม้ เทศกาลผลไม้

๒) มีการออกร้านแสดงผลผลิตทางการเกษตร การแลกเปลี่ยนซื้อขายสินค้า ประกวดผลิตภัณฑ์ดีเด่น

๓) การรื่นเรีงร้องรำทำเพลงอย่างสนุกสนาน และมีการประกวดสาวงามตามเทศกาล เช่น ชิดาส้มโอ ชิดาชาวสวน



ภาพที่ ๒ ภาพตัวอย่างการแสดงช่วงที่ ๒
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๒. บทร้องและดนตรี

งานสร้างสรรค์ชุดชิดาชาวสวน ผู้ออกแบบเพลง คือ นายฐกฤต สุกุลกิตติไกร หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

เริ่มด้วยเพลงนำขึ้นในทำนองช้า สื่อให้เห็นถึงบรรยากาศการรวมตัวของหญิงสาวในการจะออกไปทำสวน

เพลงที่ ๑ เพลงทุ่งรวงทอง เป็นเพลงจังหวะปานกลาง สื่อให้เห็นถึงการเตรียมตัวทำเกษตรกรรมในชีวิต

เพลงที่ ๒ เพลงกสิกรรมธรรมชาติ เป็นเพลงจังหวะเร็ว ทำนองค่อนข้างกระชับ สื่อให้เห็นถึงวิถีการประกอบอาชีพของชาวสวนที่มีความสุข

เพลงที่ ๓ เพลงวอลซ์สาวงาม (จังหวะวอลซ์) บรรเลงด้วยดนตรีสากล ใช้รูปแบบวงบรรเลงแบบพื้นบ้าน ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ทำนองเพลงได้แรงบันดาลใจมาจากเพลงนางฟ้าจำแลงของวงสุนทราภรณ์ ทำนองเพลงสื่อให้เห็นถึงความสนุกสนานของเทศกาลของชาวสวนที่มีกิจกรรมหลากหลาย เช่น การซื้อขายสินค้า การประกวดชิดา

เพลงที่ ๔ เพลงเร็ว อัตราจังหวะชั้นเดียว ทำนองเพลงสื่อให้เห็นถึงความรื่นเรีงสนุกสนานที่มา ร้องเล่นเต้นรำอย่างมีความสุข

(ฐกฤต สุกุลกิตติไกร, ๒๕๖๕, ๒๐ กันยายน)

๓. ผู้แสดง

การแสดงชุด ชิดาชาวสวน ใช้ผู้แสดงจำนวน ๑๖ คน ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการคัดเลือกผู้แสดงโดยพิจารณาจากสิ่งต่าง ๆ ดังนี้

- ๑) คุณสมบัติพื้นฐาน คือ ต้องเป็นผู้หญิงใบหน้าสวยงาม มือ แขน ขา รูปร่างสมส่วน อ่อนแอ่น
- ๒) ความสามารถในการปฏิบัติทำรำสร้างสรรค์
 - มีพื้นฐานการแสดงนาฏศิลป์ไทย

- มีทักษะในการแสดงสร้างสรรค์
- มีความสามารถในการจดจำท่ารำ กระบวนการแสดงในบทบาทของตน
- มีบุคลิกลักษณะแคล่วคล่องว่องไว กล้าแสดงออก
- มีความฉลาดและมีปฏิภาณไหวพริบในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า เนื่องจากในการแสดงอาจมีเหตุหรือปัญหาที่อยู่นอกเหนือจากการควบคุม เช่น ปัญหาในการใช้อุปกรณ์การแสดง ปัญหาจากเครื่องแต่งกาย ปัญหาจากผู้แสดงร่วมที่อาจส่งผลกระทบต่อความสมบูรณ์ในการแสดง จึงต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในการแก้ไขปัญหา

- มีความขยัน อดทน ในการฝึกซ้อม เนื่องจากเป็นการสร้างสรรค์ที่ต้องอาศัยความสามัคคี ความพร้อมเพรียง และความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดง จึงต้องอาศัยการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอเพื่อให้การแสดงราบรื่นและสมบูรณ์แบบ

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

การออกแบบเครื่องแต่งกายชุดธิดาชาวสวน ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงกรอบแนวคิดในการที่สมมติผู้แสดงเป็นชาวสวน และต้องมีการแสดงท่าทางที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตในอาชีพชาวสวน เครื่องแต่งกายจึงต้องมีความเหมาะสม เน้นความคล่องตัวในการเคลื่อนที่ สามารถเคลื่อนไหวร่างกายได้สะดวก โดยใช้สีเขียวเป็นสีหลัก เพื่อแสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ของพื้นที่สวนและสามารถสื่อความหมายทางการแสดงได้โดยตรง ใช้ออกแบบให้มีความร่วมสมัยบนพื้นฐานการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้ออกแบบ คือ นายภวัต จันดาร์ักษ์ มีแบบร่างเครื่องแต่งกาย ดังนี้



แบบที่ ๑



แบบที่ ๒

ภาพที่ ๓ แบบร่างเครื่องแต่งกาย
ที่มา : ภวัต จันดาร์ักษ์ (๒๕๖๕)

๕. ทำรำ

กระบวนการของผู้แสดง นำเสนอด้วยท่าทางตามหลักของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้แก่

๕.๑ ทำนาฏยศัพท์โขน-ละคร โดยใช้ลักษณะการตั้งวง การกระดก การก้าวหน้า ก้าวข้าง การใช้ ทำนาฏยศัพท์นำมาผสมผสานให้เกิดท่าใหม่เพื่อสื่อความหมาย



ภาพที่ ๔ การนำนาฏยศัพท์มาสร้างสรรค์ทำรำ (การเลื้อมเท้า)
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๕ การนำนาฏยศัพท์มาสร้างสรรค์ทำรำ (การก้าวเท้าหน้า)
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๖ การนำนาฏยศัพท์มาสร้างสรรค์ทำรำ (การกระดกเท้า)
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๗ การนำนาฏยศัพท์มาสร้างสรรค์ท่ารำ (การตั้งวง - การจีบ)
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๘ การนำนาฏยศัพท์มาสร้างสรรค์ท่ารำ (การยกเท้า)
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๙ การนำนาฏยศัพท์มาสร้างสรรค์ท่ารำ (การก้าวข้าง)
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕.๒ ทำเลียนแบบวิถีชีวิตชาวสวนและอากัปกิริยาประจำวัน ประกอบด้วยท่าต่าง ๆ เช่น การแต่งตัว การเดิน การพักผ่อน



ภาพที่ ๑๐ ทำร้อนเมล็ดพันธุ์พืช
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๑ ทำหว่านเมล็ดพันธุ์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๒ ทำมือง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๓ ทำส้องกระจก
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๔ ทำสื่อถึงความสวยงาม
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕.๓ ทำที่นำมาจากท่ารำหลักของนาฏศิลป์ไทย เช่น



ภาพที่ ๑๕ ทำโยนทับ
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๖ ท่าเลาะหาด
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๗ ท่ากั้งหันร่อน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๘ ท่ากระต่ายชมจันทร์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๙ ทำแขกเต้า
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๒๐ ทำรำสาย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

สิ่งสำคัญของการแสดงชุดนี้คือ การใช้พลังภายในของผู้แสดงหรืออารมณ์ร่วมในการแสดงที่จะสื่อสารออกมาทางด้านร่างกาย ทำทาง ผ่านอารมณ์ในการแสดง อันแสดงให้เห็นถึงความสนุกสนานในการแสดงที่จะทำให้ผู้ชมคล้อยตามไปกับการแสดงด้วย ส่วนการสร้างสรรค์แฉกการแสดงชุดธิดาชาวสวน ผู้สร้างสรรค์ใช้การเคลื่อนที่ของผู้แสดงในลักษณะมีการสลับกันเข้าออก ตัวนักแสดงจะวิ่งเคลื่อนไหวตลอดเวลา มีการใช้พื้นที่ทุกส่วนของเวทีเพื่อให้การแสดงมีความดึงดูดความสนใจของผู้ชม

บทสรุป

การสร้างสรรค์การแสดงชุด “ธิดาชาวสวน” มีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์การแสดง โดยศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลจากหนังสือเอกสารทางวิชาการ ตำรา บทความ งานวิจัย และงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ศึกษาและสังเกตจากการชมวีดิทัศน์การแสดงสร้างสรรค์เกี่ยวกับวิถีชีวิตประเภทต่าง ๆ ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับอาชีพชาวสวน นำความรู้ที่ได้มาวิเคราะห์สรุปผล ประกอบด้วยการศึกษาอย่างต่อเนื่องเป็น ๓ ระยะ คือ ๑) การศึกษาความสำคัญของวิถีชีวิตอาชีพชาวสวน นำมาสู่การกำหนดแนวคิดเพื่อสร้างสรรค์การแสดง ๒) ออกแบบสร้างสรรค์การแสดงตามแนวคิดและตามหลักในการสร้างสรรค์การ ๓) เสนอผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์ผลงานการสร้างสรรค์เพื่อนำข้อเสนอแนะมาปรับแก้ไข

การแสดงสร้างสรรค์ชุดธิดาชาวสวนเป็นรูปแบบการแสดงพื้นบ้านภาคกลางที่สะท้อนวิถีชีวิตของอาชีพหญิงสาวที่ประกอบอาชีพชาวสวน เพื่อนำเสนอมุมมองแห่งความสุขของอาชีพชาวสวน และยกระดับ

ความสำคัญของอาชีพนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดกรอบแนวคิดของการสร้างสรรค์งานโดยพิจารณาจากประเภทของการแสดงที่จะนำเสนอในแนวการแสดงร่วมสมัยที่ยึดหลักการและจารีตของการแสดงแบบมาตรฐานนาฏศิลป์ไทย สำหรับกระบวนการของผู้แสดงนำเสนอด้วยท่าทางตามหลักของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ ทำนาฏยศัพท์ ท่าเลียนแบบวิถีชีวิตการประกอบอาชีพชาวสวน ท่าตามวิถีชีวิตประจำวัน ท่าการเคลื่อนที่ของนักแสดง และอารมณ์ภายในที่แสดงถึงสนุกสนาน รูปแบบการแสดงแบ่งเป็น ๒ ช่วง คือ ช่วงที่ ๑ การแสดงถึงวิถีชีวิตที่มีความสุขของหญิงสาวชาวสวนที่รายล้อมไปด้วยธรรมชาติที่มีความเป็นอยู่อย่างพอเพียง และช่วงที่ ๒ การแสดงเทศกาล ประเพณี ประจำจังหวัดที่เกี่ยวข้องกับชาวสวน

จากการสร้างสรรค์การแสดงชุดธิดาชาวสวนซึ่งเป็นการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตอาชีพชาวสวน ผลการสร้างสรรค์พบว่า สามารถนำเสนออัตลักษณ์ความเป็นอยู่ การดำรงชีวิต การประกอบสัมมาอาชีพ กิจกรรมประเพณี ตลอดจนความสุขความพึงพอใจและความเป็นอยู่อย่างพอเพียงในอาชีพของตน ผ่านรูปแบบการแสดง ดังนั้นจึงถือเป็นการยกระดับและให้ความสำคัญกับอาชีพหลักที่อยู่คู่กับวิถีชีวิตของคนไทยมาอย่างยาวนานให้ยั่งยืนตลอดไป

รายการอ้างอิง

- ฐกฤต สุกุลกิตติไกร. (๒๕๖๕, ๒๐ กันยายน). หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์.
- พระมาโนชญ์ โรจนศิริ. (๒๕๔๗). **ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของเกษตรกรชาวสวนผู้ผลิตน้ำตาลมะพร้าว : กรณีศึกษาชาวสวนในเขตตำบลเหมืองใหม่ อำเภอมะปาวะ จังหวัดสมุทรสงคราม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยศึกษา โครงการบัณฑิตศึกษา กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี
- ภวัต จันดาร์ักษ์. (๒๕๖๕). **แบบร่างเครื่องแต่งกาย ชุดธิดาชาวสวน**. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท. (อัดสำเนา).
- คันสนีย์ กระจำโนม และคณะ. (๒๕๕๘). “ปัจจัยที่สัมพันธ์กับแรงจูงใจของทนายทเกษตรกรในการสานต่ออาชีพเกษตรในอำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่”. **วารสารเกษตร**, ๓๒, ๑: ๒๙-๓๘.

นบพระจุฬามณี

วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: พนิดา บุญทองขาว*

นาวิ สาสงเคราะห์*

दनัย จันทรศรี*

อินทิรา พงษ์นาค*

ณรงค์เดช หมอกเมฆ*

บทนำ

คติความเชื่อของของพุทธศาสนิกชน พระเจดีย์จุฬามณี คือ พระเจดีย์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เชื่อกันว่าเป็นที่บรรจุพระเกศธาตุ คือ มวยพระเกศที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงตัดเมื่อครั้งเสด็จออกมหาภิเนษกรรม คือ ออกบวช และพระทนต์ธาตุ คือ พระเขี้ยวแก้วเบื้องบนด้านขวาของพระพุทธเจ้า ในไตรภูมิภูมิกถาบรรยายลักษณะของพระเจดีย์จุฬามณีว่า ตั้งอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ทิศอาคเนย์ พระเจดีย์รุ่งเรืองด้วยแก้วอินทนิล ยอดเจดีย์ทำด้วยทองคำแท้ และประดับด้วยแก้วสัตตพริตตะ ล้อมรอบด้วยกำแพงทอง ที่กำแพงประดับด้วยธงทิวสีต่าง ๆ อย่างงดงาม พระอินทร์และเทวดานางฟ้าบริวารย่อมกระทำบูชาพระเจดีย์จุฬามณีในวันเพ็ญขึ้น ๑๕ ค่ำทุกเดือน ในการบูชาพระเจดีย์จุฬามณีบรรดาเหล่าเทวดาทั้งหลายจะบรรเลงดนตรีถวายทุกวัน โดยพระอินทร์พร้อมหมู่เทพยดาและนางฟ้าบริวารทั้งหลาย นำข้าว ดอกไม้ รูปเทียน ของหอม และขวลาทั้งหลาย มาถวายแด่องค์พระเจดีย์ไม่ได้ขาด และทรงทำประทักษิณพระเจดีย์ทุกวัน ความเชื่อและความศรัทธาต่อพระเจดีย์จุฬามณี นอกจากเหล่าเทวดานางฟ้าแล้วพุทธศาสนิกชนไทยมีความเชื่อเรื่องการบูชาพระเจดีย์จุฬามณี จนเป็นที่มาของคติการนำดอกไม้รูปเทียนใส่มือผู้กำลังจะสั่นลมให้นำไปไหว้พระเจดีย์จุฬามณีในสวรรค์สืบมาจนปัจจุบัน (กรมศิลปากร, ๒๕๕๙) นอกจากนี้ในงานจิตรกรรมยังได้มีการวาดภาพเจดีย์จุฬามณี ไว้ในผนังพระอุโบสถอีกด้วย

หนังสือไตรภูมิโลกวินิจฉัย ซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โปรดเกล้าฯ ให้พระธรรมปริชา (แก้ว) เจ้ากรมอาลักษณ์เรียบเรียงขึ้นในปี พ.ศ. ๒๓๔๕ ความว่า พระจุฬามณีเจดีย์นี้ พระอินทร์เป็นผู้สร้าง มีความสูงโยชน์หนึ่ง บรรจุพระจุฬามณีและพระเขี้ยวแก้วของพระพุทธเจ้า พระเขี้ยวแก้วนี้เดิมโศภนพราหมณ์ (อ่านว่า โท-นะ -พราหม) ผู้ทำหน้าที่แบ่งพระบรมสารีริกธาตุ ซ่อนไว้ในผ้าโพกศีรษะของตน พระอินทร์ทรงเห็นว่าควรนำพระเขี้ยวแก้วนี้ไปไว้ในที่เหมาะสม เพื่อให้เหล่าเทวดาได้สักการบูชา จึงนำไปประดิษฐานไว้ในพระจุฬามณีเจดีย์ (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๕๔)

พระเจดีย์จุฬามณีในจังหวัดสุพรรณบุรี ปรากฏหลักฐานเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถเก่าวัดหนองพุทธาราม ตั้งอยู่ ตำบลพิหารแดง อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี ทางทิศตะวันตกของแม่น้ำสุพรรณบุรี สันนิษฐานว่าวัดหนองพุทธารามจะสร้างขึ้นในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายแล้วมีการดัดแปลงซ่อมอีกครั้ง

* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษาและดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ในสมัยรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (อรุณศักดิ์ กิ่งมณี และสำเนา จาตทองคำ, ๒๕๔๘) ภายในอุโบสถมีลักษณะเป็นห้องรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ตอนในสุดของห้องมีทรงบันแถลงประดับลวดลายปูนปั้น หลังคาอุโบสถมีลักษณะเป็นชั้นลดด้านหน้าและด้านหลังด้านละ ๒ ชั้น มุงด้วยกระเบื้องดินเผาสีเขียว สีเหลือง และสีน้ำตาลแดง กรอบหน้าบันทำด้วยปูนปั้นเป็นช่อฟ้า ใบระกา นาคลายอง และหางหงส์ประดับกระจกลี หน้าบันประดับลวดลายปูนปั้นเรื่องราวในพระมาลัยสูตรตอนพระมาลัยเสด็จขึ้นไปนมัสการพระเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ทั้งสองด้าน โดยตอนล่างของหน้าบันด้านทิศตะวันตกมีอักษรจารึกว่า ปี พ.ศ. ๒๕๐๑ จึงเป็นที่เข้าใจกันว่าคงจะเป็นปีที่มีการสร้างอุโบสถหลังนี้ขึ้น จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถของวัดหน่อพุทธางกูรเชื่อกันว่า นายคำ ชาวเวียงจันทน์ เป็นผู้เขียนขึ้น ประวัติของนายคำนั้นกล่าวกันว่า เป็นชาวลาวที่ถูกกวาดต้อนมาในสมัยกบฏเจ้าอนุวงศ์ เมื่อปี พ.ศ. ๒๓๖๙ นายคำมีพี่น้องอยู่ด้วยกัน ๓ คน แต่พลัดพรากจากกัน เมื่อตอนเดินทางเข้ามาเมืองไทย ตัวนายคำได้ไปอยู่ในกรุงเทพฯ และด้วยความที่เคยเป็นช่างเขียนมาก่อน จึงถูกเกณฑ์ไปเขียนภาพอยู่ที่วัดสุทัศน์เทพวราราม หลังจากเขียนภาพที่วัดสุทัศน์เรียบร้อยแล้ว นายคำได้ออกตามหาพี่และน้องของตนที่ถูกกวาดต้อนมาจากเวียงจันทน์ด้วยกัน และสืบทราบว่ามีพี่และน้องของตนมาอยู่ที่พิหารแดงเมืองสุพรรณบุรี พอถึงขณะนั้นชาวบ้านวัดมะขามหน่อ มีความคิดจะเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถ นายคำจึงรับอาสาเขียนให้ โดยได้ชักชวนนายเทศ ซึ่งเป็นลูกเขยที่กรุงเทพฯ มาช่วยเขียนภาพด้วย เมื่อเขียนภาพที่วัดหน่อพุทธางกูรเสร็จเรียบร้อยแล้ว เล่ากันว่า นายคำยังได้ไปเขียนภาพที่อุโบสถวัดประตูลำไย ตำบลรั้วใหญ่ อำเภอมือง จังหวัดสุพรรณบุรีอีกด้วย (มโน กลีบทอง, ๒๕๓๕)

จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดหน่อพุทธางกูรผนังทั้ง ๔ ด้าน เป็นเรื่องเกี่ยวกับพุทธประวัติทศชาติกพระเจดีย์จุฬามณี และเทพชุมนุม โดยใช้แถบลายประจำยามแบ่งตามแนวระนาบ แยกเรื่องเทพชุมนุมที่อยู่ส่วนบนของผนังกับทศชาติกทางด้านล่าง นอกจากนี้ยังใช้ช่องประตูหน้าต่างเป็นตัวแยกเรื่องทศชาติกในแต่ละชาติ โดยใช้ภาพทิวทัศน์ ต้นไม้ ภูเขา แบ่งแยกเรื่องราวในผนังเดียวกัน ซึ่งปรากฏจิตรกรรมเกี่ยวกับพระเจดีย์จุฬามณีที่ผนังหุ้มกลองด้านหลัง (ทิศใต้) โดยบนผนังด้านหลังพระประธานด้านบนเป็นภาพพระเจดีย์จุฬามณี มีหมู่เทพยดา นางฟ้า บริวารทั้งหลายมาเฝ้าบูชา ส่วนผนังด้านล่างเป็นเรื่องในพุทธประวัติ เริ่มตั้งแต่เจ้าชายสิทธัตถะทอดพระเนตรพระราชาบุตร และพระราชเทวีก่อนเสด็จออกมหาภิเนษกรรม ภาพของเจ้าชายสิทธัตถะทรงตัดพระเมาลี ภาพของนางสุชาดา ตอนถวายข้าวมธุปายาสและจิตรกรรมจะมาจบลงตอนพระมหาบุรุษทรงลอยกระทง ผนังหุ้มกลองด้านหน้า (ทิศเหนือ) ตอนบน เขียนเป็นภาพพระอินทร์ประทับอยู่ในปราสาทล้อมรอบด้วยเหล่าเทวดา ที่มุ่งไปบูชาพระประธานและพระจุฬามณี จิตรกรรมที่วัดหน่อพุทธางกูรนอกจากจะเขียนอธิบาย เรื่องราวในพุทธศาสนาแล้ว ยังได้สอดแทรกภาพขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม ค่านิยม และลักษณะวิถีชีวิตคนในสมัยนั้นเอาไว้ด้วย (อรุณศักดิ์ กิ่งมณี และสำเนา จาตทองคำ, ๒๕๔๘)

จากแหล่งข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระเจดีย์จุฬามณี รวมถึงความเชื่อและความศรัทธาในพระพุทธรูปของพุทธศาสนิกชนชาวไทย จึงทำให้วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีตระหนักและเห็นความสำคัญ ส่งผลต่อแรงบันดาลใจให้เกิดการแสดงชุดนี้ขึ้น โดยนำต้นแบบทำรามาจากภาพจิตรกรรมฝาผนังตามรูปแบบประเพณีนิยมของภาพจิตรกรรมไทยของบรรดาเทวดา นางฟ้า ผสมผสานกับทำรามาจากศิลปะไทยจุดประสงค์เพื่อแสดงถึงความสำคัญของศาสนาพุทธ รวมทั้งสามารถช่วยเป็นเครื่องเตือนใจให้ผู้คนปฏิบัติธรรม

รักษาศิล ทำความดี ละเว้นความชั่ว และให้เห็นถึงความสำคัญของสถานที่ประวัติศาสตร์ ช่วยส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของท้องถิ่น อันก่อให้เกิดรายได้และสร้างอาชีพให้แก่ท้องถิ่น คณะผู้สร้างสรรค์คาดว่าผลงานชุดนี้จะเป็นผลงานที่มีคุณค่าทางศิลปกรรมทางสุนทรียะด้านการฟ้อนรำ เพลง ดนตรี การแต่งกาย เป็นสำคัญ เกิดการสร้างองค์ความรู้ด้านพุทธศาสนาผ่านชุดการแสดง รวมถึงเป็นสื่อทางวัฒนธรรมให้เกิดจิตสำนึกของมนุษย์ในการสร้างความดีละเว้นความชั่ว อันเป็นพื้นฐานความสุขของชีวิตของมนุษย์อย่างยั่งยืน

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

แนวคิดในการแสดงชุด นบพระจุฬามณี คือการนำเสนอภาพจากจิตรกรรมฝาผนังจากวัดหน่อพุทธางกูร ตั้งอยู่ ณ ตำบลพิหารแดง อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี เป็นภาพบรรดาเหล่าเทวดานางฟ้า นั่งพนมมือไหว้ และถืออุปกรณ์ที่อยู่ในหัตถ์ ประกอบด้วย พวงดอกไม้ ดอกไม้ประดิษฐ์ และธงหน้าเรียวไปในทิศทางเดียวกัน เข้าสู่พระเจดีย์จุฬามณี ซึ่งอยู่ตรงกลาง หลังพระประธานในอุโบสถ ภาพจิตรกรรมการไหว้พระจุฬามณีของวัดหน่อพุทธางกูรจะมีความแตกต่างจากการวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีนิยมที่ภาพพระเจดีย์จุฬามณีจะอยู่ตรงกันข้ามกับพระประธานในอุโบสถ บรรดาเหล่าเทวดานางฟ้า จะใช้การพนมมือไหว้เป็นส่วนใหญ่ ผลงานจากภาพจิตรกรรมแสดงเรื่องพระจุฬามณีมีจุดประสงค์เพื่อสอนให้ผู้คนประกอบกรรมดีจะได้ขึ้นสวรรค์ ส่วนผู้ประกอบกรรมชั่วต้องตกนรก และตรงกับเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระอรหันต์รูปหนึ่ง คือ พระมาลัย พระเถระที่อาศัยอยู่ ณ โรหชนบท ในลังกา มีความเลื่อมใสคำสอนของพระพุทธเจ้า ปฏิบัติธรรมรักษาศิล สละกิเลสทั้งปวงจนสำเร็จเป็นพระอรหันต์ต้องการที่จะไปโปรดสัตว์ในนรกและเทวตาสวรรค์ วันหนึ่งพระมาลัยไปบิณฑบาตในหมู่บ้าน มีชายเชิญเจ้านวดอกบัว ๘ ดอก มาถวายพร้อมกับอธิษฐานให้พ้นทุกข์ ในภายภาคหน้า พระมาลัยรับดอกบัวทั้ง ๘ ดอก แล้วนำไปบูชาพระธาตุจุฬามณีบนสวรรค์ พบพระอินทร์และพระศรีอารียเมตไตรย์ พระศรีอารียเมตไตรย์ได้ถามพระมาลัยถึงความเป็นอยู่ของมนุษย์ในปัจจุบัน และการทำบุญทำทาน ถือศีล และการอธิษฐานหลังการทำบุญ ซึ่งพระมาลัยตอบว่า มนุษย์ทำบุญอุทิศส่วนกุศลเพื่อหวังพ้นวิภวสงสารและจะได้พบพระศรีอารีย พระศรีอารียได้บอกให้พระมาลัยกลับไปบอกมนุษย์บนโลกว่า หากต้องการพบพระองค์ให้หมั่นทำบุญทำทาน เมื่อกล่าวแล้วจึงนำดอกบัวทั้ง ๘ ดอก ไปบูชาพระธาตุจุฬามณี และเสด็จขึ้นสวรรค์ชั้นดุสิต

จากแนวคิดทางศาสนาเรื่องสอนให้คนประกอบความดี ละเว้นความชั่ว เมื่อจากโลกมนุษย์ไปแล้วจะได้ขึ้นสวรรค์ ไปไหว้พระจุฬามณี ณ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ สู่การแสดงสร้างสรรค์จำลองภาพเหล่าเทวดานางฟ้า บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ นำข้าว ดอกไม้ ธูปเทียน ของหอมและขวลาทั้งหลาย มาถวายแด่องค์พระเจดีย์ไม่ได้ขาด และทรงทำประทักษิณพระเจดีย์ทุกวัน ทั้งนี้คณะผู้สร้างสรรค์ได้ใช้แนวคิดตามหลักการทฤษฎีด้านนาฏศิลป์ ในหลักมิตการสร้างสรรค์ศิลป์ ประกอบด้วยมุมมอง ๕ ประการ ได้แก่ การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากการกระทำของมนุษย์ เกิดจากบุญภูมิของมวลจิตนาการ เกิดจากการต่อยอดบุญภูมิด้วยกระบวนการวิจัย แสวงผล เกิดจากความคิดริเริ่มในมุมมองที่ดี ก่อเกิดสมบัติศิลป์ของมนุษยชาติ และเป็นภูมิสมบัติศิลป์ที่แสดงถึงความพร้อมของมนุษย์แล้วสืบทอดไปเป็นมรดกภูมิปัญญาที่จับต้องไม่ได้ (ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์, ๒๕๖๒) ขั้นตอนกระบวนการการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์มาใช้ ผสมกับการใช้หลักการแสดงและการฟ้อนรำตามรูปแบบนาฏศิลป์ไทย

มาเป็นต้นแบบของการออกแบบท่ารำ ให้สอดคล้องกับทำนองเพลง เนื้อร้องและดนตรี สร้างความรู้สึกและจินตนาการให้เห็นถึงภาพความงดงามของเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และกระบวนการท่ารำของบรรดาเทวดา นางฟ้า ในการสักการะพระเจดีย์ด้วยความศรัทธาและเลื่อมใส ทั้งนี้เมื่อการแสดงชุดนี้ออกเผยแพร่ต่อสาธารณชน คณะผู้สร้างสรรค์หวังว่าจะช่วยเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความตระหนักและตั้งมั่นในคุณค่าที่ดีของผู้คนในสังคมและจรโลงหลักธรรมคำสอนของศาสนาให้คงอยู่ต่อไป

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด นบพระจุฬามณี

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดงชุด นบพระจุฬามณี มีกระบวนการสร้างสรรค์ ดังนี้

๑) ศึกษาข้อมูลและความเป็นมาของภาพจิตรกรรมฝาผนัง ความเป็นมา ของวัดหน่อพุทธางกูร ตำบลพิหารแดง อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี โดยรวบรวมจากตำรา หนังสือ งานวิจัย เอกสารทางวิชาการ แหล่งข้อมูลออนไลน์ และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ

๒) ดำเนินการวางแผนออกแบบแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดง ดนตรี การแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๓) ดำเนินการออกแบบการแสดง โดยแบ่งออกเป็น ๔ ขั้นตอน คือ

๓.๑) การออกแบบลำดับการแสดง

๓.๒) การออกแบบกระบวนการท่าที่ใช้ในการแสดง

๓.๓) การออกแบบการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดง

๓.๔) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

๔) ดำเนินการฝึกซ้อมการแสดงและปรับปรุงแก้ไขในส่วนที่บกพร่อง

๕) ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขผลงานสร้างสรรค์ และนำสู่การนำเสนอต่อคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวนทั้งสิ้น ๓ ครั้ง โดยมีการประเมินผลงานการแสดงและหลักการ แนวคิด รูปแบบการแสดง

๖) นำผลการประเมินสู่การประชุม ปรับแก้ไขและสรุปผลงานสร้างสรรค์

๗) นำเสนอการแสดงสู่สาธารณะชนในระดับชาติ ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย ๔ ภาค ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี วันที่ ๑๕ มกราคม ๒๕๖๖

๘) ดำเนินการจัดทำผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์

๑. รูปแบบของผลงาน

คณะผู้สร้างสรรค์ ได้ตั้งชื่อชุดการแสดง โดยนำคำว่า “พระมหาเจดีย์จุฬามณี” มาเป็นชื่อหลักในการแสดง และนำคำที่มีความหมายถึงการสักการะบูชา มาประสมเป็นคำใหม่ คือ คำว่า “นบ” มีความหมายว่า ไหว้ นอบน้อม มักใช้เข้าคู่กับ ไหว้ เป็น นบไหว้ และคำว่า “จุฬามณี” มีความหมายว่า ชื่อพระธาตุเจดีย์บรรจุพระเกศธาตุของพระพุทธเจ้าอยู่ที่ดาวดึงส์ เรียกว่า จุฬามณีเจดีย์ (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๕๔,) ซึ่งเมื่อรวมคำและความหมายแล้วคือ นบพระจุฬามณี หมายถึง การไหว้พระธาตุเจดีย์บรรจุพระเกศธาตุของพระพุทธเจ้าที่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์

ในการสร้างสรรค์การแสดงชุด นบพระจุฬามณี คณะผู้สร้างสรรค์ ได้ออกแบบรูปแบบการแสดงแบบ นาฏศิลป์ไทย นำเสนอเป็นเรื่องราว ผ่านบทร้อง โดยกำหนดไว้ ๓ ช่วง

ช่วงที่ ๑ แร่ศรัทธา แสดงถึงความศรัทธา ความเชื่อ ของเทวดา นางฟ้าที่มีต่อพระเจดีย์จุฬามณี โดยจำลองภาพจิตรกรรมฝาผนัง ของวัดหนองพุทธาราม อำเภอเมืองฯ จังหวัดสุพรรณบุรี สู่การแสดงเป็นการเคลื่อนไหว ขบวนพร้อมสิ่งสักการะ คือ ดอกบัว ไปยังพระเจดีย์จุฬามณี

ช่วงที่ ๒ พรรณนาสถาน แสดงถึงความงดงามของเจดีย์จุฬามณี ผ่านบทร้องที่บรรยายถึง สถานที่ตั้ง ณ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ผู้สร้างพระเจดีย์จุฬามณี คือพระอินทร์ และเป็นที่ประดิษฐานของพระเกศธาตุ และพระทนต์ธาตุ คือพระเขี้ยวแก้ว ผ่านกระบวนท่ารำและการแปรแถวเพื่อสื่อความหมาย

ช่วงที่ ๓ นบสักการพระเจดีย์ แสดงถึงการสักการบูชาพระเจดีย์จุฬามณี โดยมีดอกบัวเป็น เครื่องสักการะ และสักการะด้วยบทสวดบูชาพระเจดีย์จุฬามณี ประกอบการรำรำถวายเป็นพุทธบูชา

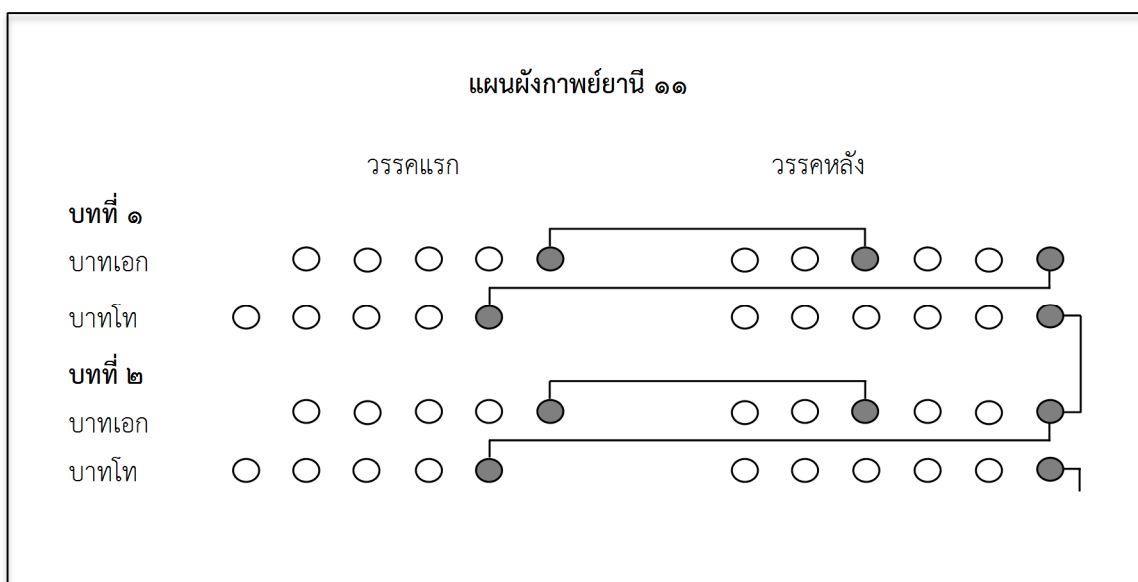
๒. บทร้องและดนตรี

๒.๑ บทร้องและการวางเพลง

บทร้องประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด นบพระจุฬามณี คณะผู้สร้างสรรค์ได้ประพันธ์ในรูปแบบ กาพย์ยานี ๑๑ ซึ่งคำประพันธ์ประเภทกาพย์ มีลักษณะหมายถึง คำประพันธ์ชนิดหนึ่งซึ่งมีกำหนดคณะพยางค์ และสัมผัสมีลักษณะคล้ายกับฉันท แต่ไม่นิยม ครุ ลหุ เหมือนกับฉันท กาพย์ แปลตามรูปศัพท์ว่า เหล่ากอแห่งกวี หรือ ประกอบด้วย คุณแห่งกวี หรือ คำที่กวี ได้ร้อยกรองไว้

กาพย์ยานี มีหลักฐานควรเชื่อว่าได้ชื่อมาจากคาถาภาษาบาลีที่ยกเป็นตัวอย่างฉันทในจินตามณี คือ อินทวิเชียรฉันท ยกตัวอย่างว่า ยานีธฤตา นิสมาคทานิ ภูมมานิวยายา นิวันตลิกเข

กาพย์ยานีบทหนึ่งมีสองบาท บาทละ ๑๑ คำ คนทั่วไปจึงนิยมเรียกว่า กาพย์ยานี ๑๑ ตามฉันทลักษณ์ มักนิยมแต่งเป็นบทสวด บทเห่เรือ บทพากย์โขน และบทสรวงัญญะที่ใช้ในบทละคร และมักนิยมแต่งเกี่ยวกับ ตอนที่ เป็นบทพรรณนาโวหาร หรือตอนที่ชมสิ่งต่าง ๆ หรือตอนที่โศกเศร้า คร่ำครวญ มีรูปแบบดังนี้



ภาพที่ ๑ รูปแบบฉันทลักษณ์กาพย์ยานี ๑๑

ที่มา : สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, ๒๕๓๖

บทร้องประกอบการแสดง

มนัสน้อมศิโรเพฐาน์	พระโลกเชษฐ์ชินสีห์
นบพระจุฬามณี	สถิตที่ทิพย์นิมิต
องค์อินทร์ท่านสรรค์เสก	งามเป็นเอกดาวดั่งสรวงสถาน
โชติช่วงประกายกาญจน์	เด่นตระหง่านเรืองขจร
พระเกศธาตุพระเขี้ยวแก้ว	ประไพแพรวประภัสสร
เหล่าเทวดานางฟ้าอมร	ก้มเกศกรนมัสการ

ความหมายของบทร้องประกอบการแสดง กล่าวถึง เจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่พระอินทร์เป็นผู้สร้าง บรรจุพระเกศธาตุและพระเขี้ยวแก้วของพระพุทธเจ้า ที่มีความงดงามและเหล่าเทวดา นางฟ้าต่างชุมนุมเพื่อสักการะทุกวันมิได้ขาด ส่วนการวางทำนองเพลงนั้น คณะผู้สร้างสรรค์ได้วางทำนองเพลงตามบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

นอกจากนี้ในการแสดงช่วงที่ ๓ นบสักการะ ได้เพิ่มบทสวดบูชาพระเจดีย์จุฬามณี โดยนำบทสวดมาจากบทสวดพระธาตุประจำปีเกิดของผู้ที่เกิดปีจอ ซึ่งกำหนดให้พระธาตุเจดีย์จุฬามณี ดังนี้

ดาวะดิงสา ปุเรรัมมะ

เกสาจุฬามณี สรีระปัพพะตา

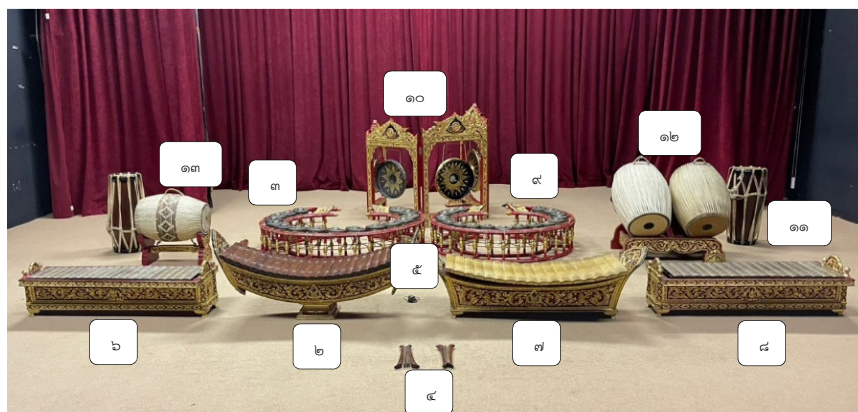
ปูชิตา สัพพะเทวานัง

ตังสรีระสาธาตุัง มุตตะมัง

อะหังวันทามิ สัพพะทาฯ

๒.๒ ดนตรีประกอบการแสดง

แนวทางการสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดง คือ การประสมวงโดยได้นำเครื่องดนตรีที่พบในภาพจิตรกรรมฝาผนัง ประกอบด้วย ๑) ปี่ใน ๒) ระนาดเอก ๓) ซ้องวงใหญ่ ๔) กรับพวง และ ๕) ฉิ่ง มาใช้ในการสร้างสรรค์ และนอกจากเครื่องดนตรีที่ปรากฏหลักฐานตามจิตรกรรมฝาผนังอันเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ของวัดหนองพุทธารามแล้ว คณะผู้สร้างสรรค์ยังได้นำเครื่องดนตรีมาประสมวงเพิ่มเติม คือ ๖) ระนาดเอกเหล็ก ๗) ระนาดทุ้ม ๘) ระนาดทุ้มเหล็ก ๙) ซ้องวงเล็ก ๑๐) ซ้องหุ่ย ๑๑) กลองแขก ๑๒) กลองตะโพน ๑๓) ตะโพน ๑๔) ฉาบใหญ่ และ ๑๕) ฉาบเล็ก มาประกอบการบรรเลง



ภาพที่ ๒ เครื่องดนตรีประกอบการแสดง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๓. ผู้แสดง

การแสดงชุด นบพระจุฬามณี ใช้ผู้แสดงชายและหญิง จำนวน ๑๒ คน เพื่อแสดงในบทบาทของ เทวดาและนางฟ้าบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่จะไปสักการะพระเจดีย์จุฬามณี

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด นบพระจุฬามณี มีแนวคิดในการแต่งกายซึ่งได้แรงบันดาลใจมาจาก ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ภายในอุโบสถเก่า วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี โดยนำภาพเครื่องแต่งกาย จากภาพจิตรกรรมถอดลักษณะออกมาเป็นเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง สามารถแบ่งเครื่องแต่งกาย ตามลักษณะดังต่อไปนี้

๔.๑ เครื่องแต่งกาย

๔.๑.๑ เครื่องแต่งกายเทวดา สวมสนับเพลา นุ่งผ้าจีบโจงหางหงส์ เสื้อแขนปล้องตัวในแขนยาว สวมเสื้อตัวนอกแขนสั้น สวมกรองคอ มีผ้ารัดสะเอว ผ้าผูกสะเอว สวมเครื่องประดับ ประกอบด้วย รัดตันแขน กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า เข็มขัด หัวเข็มขัด ศีรษะสวมขมา (ตัวพระ) ปลายยอดปิดเล็กน้อยให้ใกล้เคียงกับ ภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี และใช้เป็นแนวทางในการออกแบบการแต่งหน้า ผู้แสดง



ภาพที่ ๓ จิตรกรรมฝาผนังรูปเทวดา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๔ เครื่องแต่งกายเทวดา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๕ ศิราภรณ์เทวดา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๖ การแต่งหน้าเทวดา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔.๑.๒ เครื่องแต่งกายนางฟ้า นุ่งผ้าจีบหน้า ปลอยชายพกด้านขวา ห่มสไบปลอยชายด้านหลัง สองชาย สวมกรองคอ สวมเครื่องประดับ ประกอบด้วย สันวาลย์ สร้อยคอ รัตตันแขน ข้อมือ กำไลข้อเท้า เข็มขัด หัวเข็มขัด ศีรษะสวมมงกุฎ ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์รูปแบบใหม่จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดหนองพุทธาราม จังหวัดสุพรรณบุรี และใช้เป็นแนวทางในการออกแบบการแต่งหน้าผู้แสดง



ภาพที่ ๗ จิตรกรรมฝาผนังรูปนางฟ้า
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๘ เครื่องแต่งกายนางฟ้า
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๙ ศิราภรณ์นางฟ้า
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๐ การแต่งหน้านางฟ้า
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

คณะผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ดอกบัวหลวง ตามภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏ เนื่องจากตามความเชื่อแต่โบราณกาลมีความเชื่อกันว่าดอกบัวเป็นดอกไม้ศักดิ์สิทธิ์ของผู้มีบุญ เป็นพืชชนิดแรกที่ถือกำเนิดขึ้นมาบนโลกใบนี้ และเป็นเครื่องหมายของบุญนิมิตในการประสูติของพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ ซึ่งความเชื่อของดอกบัวนั้นมีความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา ไม่เพียงเท่านั้นดอกบัวนั้นยังเป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์ ความดี และสัญลักษณ์แทนปัญญา การหลุดพ้นต่าง ๆ (พระครูวรวิริยคุณ, ๒๕๖๓) ทั้งนี้ดอกบัวหลวงที่เลือกใช้ถือประกอบการแสดงคณะผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ดอกบัวหลวงสีชมพูและดอกบัวหลวงสีขาว ตามสีของดอกบัวหลวงที่ใช้ประกอบพิธีในพระพุทธศาสนา



ภาพที่ ๑๑ ดอกบัวจากจิตรกรรมฝาผนัง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๒ ดอกบัวสีขาว
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๓ ดอกบัวสีชมพู
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕. ทำรำ

การออกแบบกระบวนทำรำ คณะผู้สร้างสรรค์เลือกใช้กระบวนทำรำนานาฏศิลป์ไทยเป็นกระบวนท่าหลัก และใช้ลีลาการเชื่อมต่อท่าที่เน้นความนุ่มนวล มีการตีไหล่ หรือการนิ่งท่าให้สอดคล้องกับคำร้องและความหมายตามช่วงการแสดง การออกแบบกระบวนทำรำให้มีลักษณะเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ



ภาพที่ ๑๔ กระบวนทำรำนบพระจุฬามณี
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕.๑ เลือกใช้ทำรำจากเพลงแม่บทใหญ่ แม่บทเล็ก เป็นทำรำหลัก สอดคล้องตามการกำหนดช่วงการแสดง ให้เกิดความหมาย สื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจได้

๕.๒ เลือกใช้นาฏยศัพท์ มาช่วยในการเชื่อมทำรำ เพื่อให้เกิดลีลาเฉพาะของเทวดาที่มีความสง่างาม เน้นความนิ่งของทำรำ และการใช้นาฏยศัพท์การเอียง การกล่อม การตีไหล่ การย่อนตัว การยกเอียง เป็นลีลาเฉพาะตัวของนางฟ้า

๕.๓ การแปรกระบวนแถวให้สอดคล้องกับช่วงของการแสดง ๑) แรงศรัทธา แสดงถึงความสำคัญของเจดีย์จุฬามณีและเดินทางไปการเคารพสักการะ ใช้แถวตอนลึกหรือแถวแสดงความเป็นขบวน ๒) พรรณนาสถาน เป็นการแสดงทำบรรยายความงามของพระเจดีย์จุฬามณี ใช้กระบวนแถวเป็นมุมและรูปทรงเรขาคณิต รวมถึงการจัดกลุ่ม ๓) นบสัการะพระเจดีย์ การสักการะพระเจดีย์จุฬามณีพร้อมถวายดอกบัว แถวจัดเป็นลักษณะโค้ง เป็นวงเข้าหาพระเจดีย์จุฬามณี เปรียบเสมือนโอบล้อมพระเจดีย์เพื่อสักการะ

๕.๔ เน้นความแตกต่างเฉพาะแต่ละช่วงการแสดง ในช่วงที่ ๑ เน้นบุคลิกของเทวดาและนางฟ้า เป็นทำรำนิ่ง ไม่ใช้ลีลาท่าเชื่อม ช่วงที่ ๒ พรรณนาสถานที่ เน้นความเป็นระบำชมความงาม และช่วงที่ ๓ นบสัการะพระเจดีย์ เน้นความสงบเข้าถึงการเคารพจากภายในของจิตใจ

ช่วงที่ ๑ แรงศรัทธา แสดงริ้วขบวนพร้อมสิ่งสักการะ คือ ดอกบัว ไปยังพระเจดีย์จุฬามณีของเหล่าเทวดานางฟ้า รวมถึงแสดงให้เห็นความสำคัญของเจดีย์จุฬามณีที่มีต่อทวยเทพบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ผ่านกระบวนทำรำ

ตารางที่ ๑ ทำรำช่วงที่ ๑

ลำดับที่	กระบวนทำรำ	รูปทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นมา
๑	กระบวนท่าเดินทางไปสักการะพระเจดีย์จุฬามณีของเทวดา นางฟ้า	
๒	กระบวนท่าเดินทางไปสักการะพระเจดีย์จุฬามณีของเทวดา นางฟ้า	
๓	กระบวนท่าเดินทางไปสักการะพระเจดีย์จุฬามณีของเทวดา นางฟ้า ในรูปแบบขบวน	

ตารางที่ ๑ ทำรำช่วงที่ ๑ (ต่อ)

ลำดับที่	กระบวนทำรำ	รูปทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นมา
๔	กระบวนท่าแสดงความสำคัญในการสักการะพระเจดีย์จุฬามณีของเทวดา นางฟ้า	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

สังเกตได้ว่ากระบวนทำรำในช่วงแรก แรงศรัทธา นำทำรำจากแม่บทใหญ่ ที่ความหมายถึง ท้องฟ้า อาทิ ทานภาพร ท่าพาลาเพียงไหล่ มาใช้แสดงความหมายของชุดการแสดง รวมถึงท่าไหว้ ซึ่งแสดงถึงความเคารพสูงสุดต่อพระเจดีย์จุฬามณีด้วย

ช่วงที่ ๒ พรรณนาสถาน แสดงถึงความงดงามของเจดีย์จุฬามณี ผ่านบทร้องที่บรรยายถึงสถานที่ตั้ง ณ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ผู้สร้างพระเจดีย์จุฬามณี คือพระอินทร์ และเป็นที่ประดิษฐานของพระเกศธาตุ และพระทนต์ธาตุ คือพระเขี้ยวแก้ว ผ่านกระบวนทำรำและการแปรแถวเพื่อสื่อความหมาย

ตารางที่ ๒ ทำรำช่วงที่ ๒

ลำดับที่	กระบวนทำรำ	รูปทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นมา
๑	กระบวนท่าแสดงถึงสถานที่ประดิษฐานพระเจดีย์จุฬามณี	
๒	กระบวนท่าแสดงถึงสถานที่ประดิษฐานพระเจดีย์จุฬามณี	
๓	กระบวนท่าแสดงถึงความงามของพระเจดีย์จุฬามณีตามบทร้อง	

ตารางที่ ๒ ทำรำช่วงที่ ๒ (ต่อ)

ลำดับที่	กระบวนทำรำ	รูปทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นมา
๔	กระบวนท่าแสดงถึงความงามของ พระเจดีย์จุฬามณีตามบทร้อง	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๓ นบลังการพระเจดีย์ แสดงถึงการสักการบูชาพระเจดีย์จุฬามณี โดยมีดอกบัวเป็นเครื่องสักการะ และสักการะด้วยบทสวดบูชาพระเจดีย์จุฬามณี ประกอบการรำรำถวายเป็นพุทธบูชา

ตารางที่ ๓ ทำรำช่วงที่ ๓

ลำดับที่	กระบวนทำรำ	รูปทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นมา
๑	กระบวนท่าแสดงถึงการสักการะ พระเจดีย์จุฬามณีตามบทสวด	
๒	กระบวนท่าแสดงถึงการสักการะ พระเจดีย์จุฬามณีด้วยการถวายดอกบัว เป็นเครื่องสักการะ	
๓	กระบวนท่าแสดงถึงการสักการะ พระเจดีย์จุฬามณีด้วยการถวายดอกบัว เป็นเครื่องสักการะ	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

บทสรุป

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด นบพระจุฬามณี มีแรงบันดาลใจจากภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระเจดีย์จุฬามณี รวมถึงความเชื่อและความศรัทธาในพระพุทธศาสนาของพุทธศาสนิกชนชาวไทย แนวคิดในการแสดงชุด นบพระจุฬามณี คือ การนำเสนอภาพจากจิตรกรรมฝาผนังจากวัดหน่อพุทธางกูร ที่ตั้งอยู่ ณ ตำบลพิหารแดง อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี เป็นภาพบรรดาเหล่าเทวดานางฟ้านั่งพนมมือไหว้ และถืออุปกรณ์อยู่ในหัตถ์ หันหน้าเรียงไปในทิศทางเดียวกัน เข้าสู่พระเจดีย์จุฬามณี อยู่ตรงกลาง หลังพระประธานในอุโบสถ ซึ่งผู้เขียนภาพคือ นายคำ ชาวเวียงจันทร์ สำหรับภาพหลักที่ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจนั้นคือ ภาพเขียนบริเวณผนังด้านหลังพระประธานด้านบน เป็นภาพพระเจดีย์จุฬามณี มีหมู่เทพดา นางฟ้า และบริวารทั้งหลายมาเฝ้าบูชา อยู่จุดผนังหุ้มกลองด้านหลัง (ทิศใต้) โดยจุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อศึกษาข้อมูลและประวัติความเป็นมาจากภาพจิตรกรรม เทพบูชาพระประธานและพระจุฬามณี จิตรกรรมฝาผนังวัดหน่อพุทธางกูร ตำบลพิหารแดง อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี

เมื่อนำข้อมูลจากการศึกษามาสร้างสรรค์การแสดงชุด นบพระจุฬามณี ได้มีการนำต้นแบบท่ารำจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง ตามรูปแบบประเพณีนิยมของภาพจิตรกรรมไทยของบรรดาเทวดา นางฟ้า ผสมผสานกับท่ารำนางศิลป์ไทย มีกระบวนการสร้างสรรค์ตามขั้นตอน ตั้งแต่การสืบค้นข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล สังเคราะห์ข้อมูล ตรวจสอบข้อมูลแล้วนำมาสร้างสรรค์การแสดง และประเมินคุณภาพของการแสดง องค์ประกอบในการแสดง ผู้แสดงเป็นชาย-หญิง จำนวน ๑๒ คน สวมบทบาทเป็นเทวดาและนางฟ้า เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า เลียนแบบจากภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี มีอุปกรณ์ คือดอกบัวหลวง เพลงร้อง ใช้การประพันธ์แบบกาพย์ยานี ๑๑ บรรยายถึงความสำคัญ ความงาม และบทสวดสักการะ ใช้การประสมวง โดยได้นำเครื่องดนตรีที่พบในภาพจิตรกรรมฝาผนัง ประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ข้องวงใหญ่ กรับพวง และฉิ่ง มาใช้ในการสร้างสรรค์ และนอกจากเครื่องดนตรีที่ปรากฏหลักฐานตามจิตรกรรมฝาผนังอันเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ของวัดหน่อพุทธางกูรแล้ว คณะผู้สร้างสรรค์ยังได้นำเครื่องดนตรีมาประสมวงเพิ่มเติม คือ ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ข้องวงเล็ก ข้องหุ่ย กลองแขก กลองตะโพน ตะโพน ฉาบใหญ่ และฉาบเล็ก มาประกอบการบรรเลง กระบวนท่ารำออกแบบตามช่วงการแสดง ๓ ช่วง คือ ช่วงที่ ๑ แรงศรัทธา ช่วงที่ ๒ พรรณนาสถาน และช่วงที่ ๓ นบสักการพระเจดีย์ โดยเลือกใช้ท่ารำจากเพลงแม่บทใหญ่ แม่บทเล็ก เป็นท่ารำหลัก สอดคล้องตามการกำหนดช่วงการแสดงให้เกิดความหมาย สื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจได้ เลือกใช้นาฏยศัพท์ มาช่วยในการเชื่อมท่า เพื่อให้เกิดลีลาเฉพาะของเทวดา นางฟ้า มีการแปรกระบวนแถวให้สอดคล้องกับช่วงของการแสดง โดยแสดงถึงความสำคัญของเจดีย์จุฬามณีและเดินทางไปการเคารพสักการะ ใช้แถวตอนลึก หรือแถวแสดงความเป็นขบวน การแสดงท่าบรรยายความงามของพระเจดีย์จุฬามณี ใช้กระบวนแถวเป็นมุม และรูปทรงเรขาคณิต รวมถึงการจัดกลุ่มการสักการะพระเจดีย์จุฬามณีพร้อมถวายดอกบัว จัดแถวเป็นลักษณะโค้งเป็นวงเข้าหาพระเจดีย์จุฬามณี เปรียบเสมือนโอบล้อมพระเจดีย์เพื่อสักการะ และเน้นความแตกต่างเฉพาะแต่ละช่วงการแสดง สำหรับการแสดงออกของผู้แสดงในช่วงที่ ๑ แรงศรัทธา เน้นบุคลิกของเทวดาและนางฟ้า เป็นท่ารำนิ่งไม่ใช้ลีลาท่าเชื่อม ช่วงที่ ๒ พรรณนาสถาน เน้นความเป็นระบำชมความงาม และช่วงที่ ๓ นบสักการพระเจดีย์ เน้นความสงบเข้าถึงการเคารพจากภายในของจิตใจ ทั้งหมดนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของพุทธศาสนา และช่วยเป็นเครื่องเตือนใจให้ผู้รับชมปฏิบัติธรรม รักษาศีล ทำความดี ละเว้นความชั่ว และให้ความสำคัญของสถานที่ประวัติศาสตร์ ส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของท้องถิ่น อันก่อให้เกิดรายได้และสร้างอาชีพให้กับท้องถิ่นต่อไป

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (๒๕๕๙). พระบรมสารีริกธาตุ. จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ ๗๐ ปี.

กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์(๑๙๗๗).

ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์. (๒๕๖๒). ทฤษฎีการสร้างสรรคศิลป์. วารสารวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์และ

สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์, ๖, ๒: ๒๓๔-๒๔๘.

พระครูวรวิริยคุณ. (๒๕๖๓). ดอกบัว : ดอกไม้ที่เป็นสัญลักษณ์แห่งความดี. สารนครศรีธรรมราช, ๕๑, ๒:

๓๑-๓๗.

มโน กลีบทอง. (๒๕๓๕). การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถเก่าวัดหนองพุทธาราม ตำบลพิหารแดง

อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดี

สมัยประวัติศาสตร์บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๕๔). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๕๔. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์

พับลิเคชั่นส์.

สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน (๒๕๓๖). สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ใน

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ ๑๗ เรื่องที่ ๒ ฉันทลักษณ์ไทย. กรุงเทพฯ: โครงการ

สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.

อรุณศักดิ์ กิ่งมณี และสำเนา จาดทองคำ. (๒๕๔๘). จิตรกรรมฝาผนัง จังหวัดสุพรรณบุรี. นนทบุรี: ไชเบอร์รี่ออก

เอเยนซี กรู๊ป.

นวนลอนงค์ลंगा

วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: นฤมล ณ นคร*

จินตนา อนุวัฒน์*

พิชญา บวรอิทธิกร*

อัมพิกา เอี่ยมเจริญ*

นงนภัส ขจรมาลี*

บทนำ

รามเกียรติ์ ถือเป็นหนังสือประจำพระนครหรือเป็นวรรณคดีของชาติมีเค้าโครงมาจากรามายณะของพระฤาชาวัลมิกี แสดงตำนานเรื่องของพระนารายณ์หรือต้องการสรรเสริญพระนารายณ์ (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ๒๕๓๙) แม้เกือบจะสูญสลายไปจากการศึกสงครามในครั้งเสียกรุงศรีอยุธยา แต่ด้วยพระปรีชาและพระราชหฤทัยที่ตั้งมั่นของพระมหากษัตริย์ไทยในการที่จะทำนุบำรุงและรวบรวมไว้ซึ่งมรดกชิ้นสำคัญนี้ รามเกียรติ์จึงยังคงอยู่เป็นวรรณกรรมอมตะของไทย เรื่องราวการศึกสงครามของพระรามอันมีเรื่องราวที่ดำเนินไปอย่างสนุกสนานแต่แฝงไว้ด้วยคติและปรัชญาจึงเป็นที่นิยมอยู่จนถึงปัจจุบัน

หลากหลายตอนในเรื่องรามเกียรติ์ได้ถูกหยิบยกมาจัดแสดงในรูปแบบนาฏกรรมการแสดงโขนและละครใน อีกทั้งยังได้นำเรื่องรามเกียรติ์บางบทตอนบรรจุไว้ในหนังสือเรียน เพื่อให้นักเรียนได้เรียนรู้เรื่องราวของวรรณคดีที่แฝงไว้ด้วยคติปรัชญาต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของไทย นอกจากนี้ยังมีภาพจิตรกรรมฝาผนังปรากฏอยู่ที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม และมีภาพศิลปะสลักอยู่ที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามด้วย แต่ทั้งนี้ถือเป็นเพียงส่วนน้อยนิดในการศึกษาวรรณคดีที่ทรงคุณค่าเรื่องนี้ให้ได้รสรสอย่างซาบซึ้ง ด้วยสภาพการณ์ปัจจุบันที่มีการดำเนินวิถีชีวิตที่รีบเร่งทำให้ความสุนทรีย์ในการเสพความบันเทิงประเภทวรรณคดี ตลอดจนการแสดงประเภทนาฏศิลป์ไทยจึงลดลง ประจวบกับกระแสความนิยมศิลปวัฒนธรรมจากต่างชาติได้แผ่ขยายเข้ามามีอิทธิพลอย่างมากในปัจจุบันจึงทำให้รามเกียรติ์ไม่ค่อยเป็นที่รู้จัก เมื่อมีโอกาสดูชมการแสดงโขนหรือละครในเรื่องรามเกียรติ์ตอนใดตอนหนึ่งก็จะมีผู้รู้สึกซาบซึ้งในเรื่องราวตลอดจนบทบาทของตัวละคร หรือถ้าหากพอรู้จักตัวละครอยู่บ้าง ส่วนมากจะเป็นตัวละครที่เป็นตัวเอกตัวหลัก หรือตัวละครที่เป็นเพศชาย หรือที่เรียกว่า ตัวพระ สืบเนื่องจากเรื่องราวในรามเกียรติ์ที่นำเสนอมุ่งเน้นการทำสงครามระหว่าง ฝ่ายลับพลาและฝ่ายลงกาทำให้บทบาทของตัวละครที่เป็นเพศหญิงหรือตัวนางในเรื่องรามเกียรติ์ไม่โดดเด่นเท่าตัวละครอื่น ซึ่งหากพิจารณาโดยลึกซึ้งแล้วจะพบว่าตัวละครที่เป็นเพศหญิงหรือตัวนางนั้นมีบทบาทสำคัญของการดำเนินเรื่องราวอยู่หลากหลายตอนของเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งจากอดีตถึงปัจจุบันมีการแสดงระบำต่าง ๆ ในเรื่องรามเกียรติ์ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ได้ประดิษฐ์หรือสร้างสรรค์ขึ้นมา

* อาจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หลายชุด เพื่อต่อยอดความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยให้เข้ากับยุคสมัย และสามารถดำรงอยู่ได้ด้วยการอนุรักษ์และพัฒนาการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยควบคู่กันไป เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชมและผู้ที่สนใจ เช่น ระเบ้าวนรพงศ์ ระเบ้าอสุรพงศ์ และการแสดงสร้างสรรค์ชุด ลักษณะวานร ซึ่งการแสดงดังกล่าวเป็นการนำเสนออัตลักษณ์ของตัวโขนลิง และโขนยักษ์ ที่มีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์แต่ยังไม่ปรากฏมีการแสดงที่นำเสนอตัวละครที่เป็นเพศหญิงในเรื่องรามเกียรติ์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญของตัวละครเพศหญิงในเรื่องรามเกียรติ์ จึงมีแนวคิดในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่สื่อถึงบทบาทของตัวละครเพศหญิงในเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นมาในรูปแบบของงานสร้างสรรค์แนวอนุรักษ์เพื่อเป็นการพัฒนา และต่อยอดความรู้สู่สาธารณชน อันเป็นการสืบสาน ส่งเสริม และขับเคลื่อนนาฏศิลป์ดนตรีซึ่งเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ สามารถคงอยู่คู่กับพลวัตของสังคมได้อย่างยั่งยืน

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

นวลอนงค์ลγκα เป็นตัวละครสตรีฝ่ายกรุงลงกาที่มีความสำคัญเกี่ยวข้องกับทศกัณฐ์ และมีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องราวของรามเกียรติ์ มีบทบาทในการสร้างสีสันให้กับการแสดง ในด้านผู้เสริมบารมีบุรุษเพศ ผู้จุดชนวนปัญหา ผู้ช่วยคลี่คลายปมปัญหา ผู้ผ่อนคลายภาวะสงครามและสร้างสุนทรีรสทางการแสดง ซึ่งถือเป็น “ตัวชูโรง” ที่เสริมเรื่องสร้างบรรยากาศและให้อรรถรสแก่การแสดงโขนของไทยให้สนุกสนานชวนติดตามยิ่งขึ้น อีกทั้งจากการศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัดพระศรีรัตนศาสดารามพบว่า มีภาพตัวละครฝ่ายนางในเรื่องรามเกียรติ์ปรากฏอยู่ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า จิตรกรที่ฝาภาพลงบนภาพจิตรกรรมให้ความสำคัญกับการผูกเรื่องของรามเกียรติ์ที่เกิดจากตัวละครฝ่ายนาง ดังนั้น บทบาทของตัวละครฝ่ายนางที่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรม และภาพจิตรกรรมจึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจและนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยชุดหนึ่งด้วยเช่นกัน

ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลป์ ได้ประดิษฐ์หรือสร้างสรรค์การแสดงขึ้นใหม่หลายชุด เพื่อต่อยอดความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยให้เข้ากับยุคสมัย และสามารถดำรงอยู่ได้ด้วยการอนุรักษ์และพัฒนาการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยควบคู่กันไป เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชมและผู้ที่สนใจ เช่น ระเบ้าวนรพงศ์ ระเบ้าอสุรพงศ์ และการแสดงสร้างสรรค์ชุด ลักษณะวานร ซึ่งการแสดงดังกล่าวเป็นการนำเสนออัตลักษณ์ของตัวโขนลิง และโขนยักษ์ ที่มีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งปัจจุบันอิทธิพลการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมตะวันตกที่แพร่หลายสู่สังคมไทยส่งผลให้วรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ถูกมองว่าเป็นวรรณกรรมที่ล้าสมัย ที่ยกย่องบุรุษเพศมากกว่าสตรีเพศ ทำให้กลุ่มคนที่สนใจในวรรณคดีมีน้อยลงจากที่เคยเป็นมา ส่งผลให้นาฏศิลป์ไทยที่เคยเป็นสื่อกลางในการนำเสนอเรื่องราวและความบันเทิงใจของวรรณคดีหรือวรรณกรรมได้รับความนิยมน้อยลงกว่าที่เคยเป็นมา

คณะผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแนวคิดและแรงบันดาลใจในการนำเสนออัตลักษณ์ของตัวละครฝ่ายนางในเรื่องรามเกียรติ์ จากภาพจิตรกรรมฝาผนังสู่รูปแบบการแสดง โดยคัดเลือกตัวละครนางที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับทศกัณฐ์ และมีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์ จำนวน ๖ นาง ได้แก่ นางมณฑา นางสีดา นางเบญกาย นางสุพรรณมัจฉา นางสำนักรา และนางอังกาสตะไล คณะผู้สร้างสรรค์เชื่อว่า

ในการแสดงชุดนี้นอกจากจะเป็นการนำเสนอความวิจิตรสวยงามของตัวนางในเรื่องรามเกียรติ์แล้ว ยังเป็นสื่อให้บุคคลทั่วไปรู้จักและหันมาสนใจตัวละครฝ่ายนาง ในเรื่องรามเกียรติ์มากขึ้น รวมถึงผู้ที่กำลังศึกษาให้มีความเข้าใจสามารถรับรู้ถึงลักษณะความสำคัญ บทบาท และอารมณ์ของตัวละครแต่ละตัวได้มากยิ่งขึ้น โดยถ่ายทอดผ่านการแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลงกา

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลงกา

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลงกา มีวิธีการดำเนินงานเพื่อสร้างสรรค์ผลงานจากการศึกษาหนังสือ เอกสาร ตำรา งานวิจัย และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญ เพื่อนำข้อมูลมาประมวลเป็นความรู้ไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง

การแสดงชุด นวลอนงค์ลงกา เป็นสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยที่นำเสนอตัวละครสตรีแห่งกรุงลงกาที่มีความสำคัญเกี่ยวข้องกับทศกัณฐ์ และมีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องราวในรามเกียรติ์ ทั้งนี้ รัชญา พวงประยงค์ (๒๕๖๕, ๒ เมษายน) ได้อธิบายว่า การตั้งชื่อชุดการแสดงให้มีความแปลกและโดดเด่นมีส่วนสำคัญในการสร้างความสนใจให้แก่ผู้ชม นวลอนงค์ลงกา ในที่นี้ไม่ได้หมายถึงผู้สืบเชื้อสายของทศกัณฐ์ แต่หมายถึง ตัวละครฝ่ายนางแห่งกรุงลงกา ที่มีบทบาทสำคัญเกี่ยวเนื่องกับทศกัณฐ์ ซึ่งมีบทบาทในการชูโรงที่มีอัตลักษณ์แตกต่างกันออกไป ซึ่งตัวนางเหล่านี้ได้สร้างความผ่อนคลายในภาวะสงครามและสร้างสุนทรียะทางการแสดงให้เกิดความสมบูรณ์ ดังนี้

- ๑) นางมณโฑ มีบทบาทในการช่วยชูชีวิตอินทรชิต
- ๒) นางสีดาเป็นผู้ส่งเสริมบารมีพระรามและต้นเหตุแห่งสงคราม
- ๓) นางสาวนักษาผู้จุดชนวนสงคราม
- ๔) นางอังกาตะไลเชื้อเมืองผู้กล้าหาญ
- ๕) นางเบญกายและนางสุพรรณมัจฉาผู้ช่วยทศกัณฐ์ในการตัดศึก

อีกทั้ง ประเมษฐ์ บุณยะชัย (๒๕๖๕, ๓ มิถุนายน) ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับชื่อชุดการแสดงไว้ว่า “นวลอนงค์ลงกา” นอกจากเป็นชื่อที่มีความหมายครอบคลุมตัวนางสำคัญแห่งกรุงลงกาแล้ว ยังเป็นชื่อที่ให้ความรู้สึกถึงความอ่อนโยนของสตรีเพศอีกด้วย

ดังนั้น นวลอนงค์ลงกา ในผลงานการแสดงสร้างสรรค์นี้ จึงหมายถึง ตัวละครสตรีฝ่ายกรุงลงกาที่มีความสำคัญเกี่ยวข้องกับทศกัณฐ์และมีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องราวของรามเกียรติ์ จำนวน ๖ นาง ได้แก่ นางมณโฑ นางสีดา นางสาวนักษา นางอังกาตะไล นางเบญกาย และนางสุพรรณมัจฉา ซึ่งตัวละครนี้มีบทบาทในการสร้างสีสันให้การแสดง ในด้านผู้ส่งเสริมบารมีบุรุษเพศผู้จุดชนวนปัญหา ผู้ช่วยคลี่คลายปมปัญหา ผู้ผ่อนคลายภาวะสงครามและสร้างสุนทรียะทางการแสดง ซึ่งถือเป็น “ตัวชูโรง” ที่เสริมเรื่องสร้างบรรยากาศและให้อรรถรสให้แก่การแสดงของไทยให้สนุกสนานชวนติดตามยิ่งขึ้น

๑. รูปแบบของผลงาน

การแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลงกา เป็นผลงานนาฏศิลป์รูปแบบระบำที่มีบทร้อง และทำนองเพลงใช้เวลา ๗ นาที โดยแบ่งการแสดงออกเป็น ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ นาฏยลักษณะนงคราญ นำเสนอความงดงามของตัวละครทั้ง ๖ นาง ได้แก่ นางมณฑา นางสีดา นางสาวนักรา นางอังกาสะไล นางเบญกาย และนางสุพรรณมัจฉา โดยนำเสนอการแสดงด้วยภาพเงาของตัวละครที่ปรากฏอยู่บนภาพจิตรกรรมฝาผนัง และตามบทร้องที่ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่

ช่วงที่ ๒ สมญาภิธานนาฏกรรม นำเสนอบทบาทของตัวละคร และลักษณะการดำเนินเรื่องในรามเกียรติ์ โดยตัวละครแต่ละตัวออกมาร้ายรำประกอบกับบทร้องและทำนองเพลง ด้วยกระบวนท่าทางที่งดงามตามจารีตนาฏศิลป์ไทย

ช่วงที่ ๓ งามล้ำนาฏลีลา นำเสนอกระบวนท่าและลีลาของตัวละครที่มีความวิจิตรสวยงามพร้อมกับทำนองเพลงที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตามเอกลักษณ์ของตัวละครที่มีความอ่อนช้อยนุ่มนวล ความแข็งแรงและความคล่องแคล่วว่องไว

๒. บทร้องและดนตรี

๒.๑ บทร้อง การแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลังกา เป็นระบำที่มีบทร้องประกอบการแสดงเพื่ออธิบายประวัติและคุณลักษณะของตัวละครให้ผู้ชมได้เกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้น โดยนายเกษม ทองอร่ามผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ เป็นผู้ประพันธ์บทร้องซึ่งมีเนื้อหาดังต่อไปนี้

บทการแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลังกา

อ่านโคลงสี่สุภาพ

แต่ละนางผ่องพักตร์	ลักษณ์ ยิงเอย
ประดู่เทพธิดา	สูงส่ง
สง่างามยามลีลา	พริ้งเพริศ
งามวิลาศนาฏอนงค์	เผ่าพงศ์ลังกา
ร้องเพลงอัปสรสำอางค์	
โฉมมณฑาเทวีวิไลลักษณ์	มเหสีทศพัศร์รักษา
งามประโลมโฉมยงองค์สีดา	พระบุตรหรือสุราเจ้าธานี
ร้องเพลงสมิงทองมอญ	
นางสำมนักขากล้าเริงฤทธิ์	นางกนิษฐสุดท้อของทศศิริ์
นางอังกาสะไลยักขิณี	เรื่องฤทธิ์กลั่นล้ำกว่าทั้งปวง
ร้องเพลงอนงค์สุชาดา (ตัด)	
เบญจกายกัลยาราลักษณ์	ตำแหน่งศักดิ์นงคราญพระหลานหลวง
นางสุพรรณมัจฉาสุดาว	ทำลายล้างมรรคามาโรมรัน
ร้องเพลงแขกประเทศ	
วรรณกรรมรามเกียรติ์จำเนียรพงศ์	ล้วนอนงค์วงศ์ลังกานาราสรรค์
ดำเนินบทพจน์นามความสำคัญ	คือเผ่าพันธุ์สุรพงศ์กรุงลังกา

ปี่พาทย์ทำเพลงระบำนวลอนงค์ลังกา

๒.๒ ดนตรี การแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลังกา มีการบรรจุทำนองเพลงของเก่าและสร้างสรรค์ทำนองเพลงขึ้นใหม่ โดยครู อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ทั้งหมด ๕ เพลง ประกอบด้วย เพลงทำนองเก่า ๔ เพลง ได้แก่ ๑) เพลงอัปสรสำอางค์ ๒) เพลงสมิงทองมอญ ๓) เพลงอนงค์สุชาดา (ตัด) และ ๔)

เพลงแขกบรเทศ และมีทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จำนวน ๑ เพลง คือ เพลงระบำนวลอนงค์ลงกา โดยมีแนวคิดในการเลือกเพลงและสร้างสรรค์ทำนองเพลง ดังนี้

๑) เพลงอัปสรสำอางค์ นำมาใช้ในการขับร้องที่สื่อความหมายถึงตัวนางมณโฑ และนางสีดา เนื่องจากทำนองเพลงออกไปในทางหวาน นุ่มนวล และเมื่อนำมาใช้กับนางมณโฑ และนางสีดา จึงเหมาะสมกับบุคลิกและบทบาทของตัวละครทั้ง ๒ ที่เปรียบประดุจนางฟ้า นางสาวรรค์

๒) เพลงสมิงทองมอญ เป็นเพลงที่เหมาะสมกับตัวละครที่มีนิสัยร้ายกาจ และดุร้าย ซึ่งตรงกับบทบาทของนางยักษ์ คือ นางสาวมัทนา และนางอังกาศตะไล จึงมีแนวคิดในการนำเพลงสมิงทองมอญมาใช้ประกอบกับบทร้องเพื่อสื่อถึงตัวละครดังกล่าว

๓) เพลงอนงค์สุชาดา (ตัด) เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองอ่อนหวาน เรียบร้อย จึงเหมาะสมสำหรับตัวละครที่เป็นลูกของทศกัณฐ์อย่างนางเบญกาย และนางสุพรรณมัจฉา ที่เชื่อฟังคำสั่งของทศกัณฐ์ ผู้เป็นบิดา

๔) เพลงแขกบรเทศ เป็นเพลงที่มีทำนองจดจำง่าย และไพเราะติดหูจึงเหมาะกับการนำมาบรรจุนับบทของการรวมตัวละครไว้ด้วยกัน

๕) เพลงระบำนวลอนงค์ลงกา มีแนวคิดในการสร้างสรรค์มาจากการนำเพลงอนงค์สุชาดา (ตัด) มาปรับเปลี่ยนทำนองโดยยึดลูกตกเป็นสำคัญตามหลักการประพันธ์เพลง โดยออกแบบทำนองให้สอดคล้องกับบุคลิกของตัวละคร ๓ กลุ่ม ตามแนวคิดของสิริชัยชาญ ฝึกจำรุณ (๒๕๖๕, ๒๗ กรกฎาคม) ดังนี้

กลุ่มที่ ๑ นางมณโฑ นางสีดา นางเบญกาย ทำนองเพลงเป็นทางหวาน ใช้จังหวะหน้าทับ ๒ ไม้

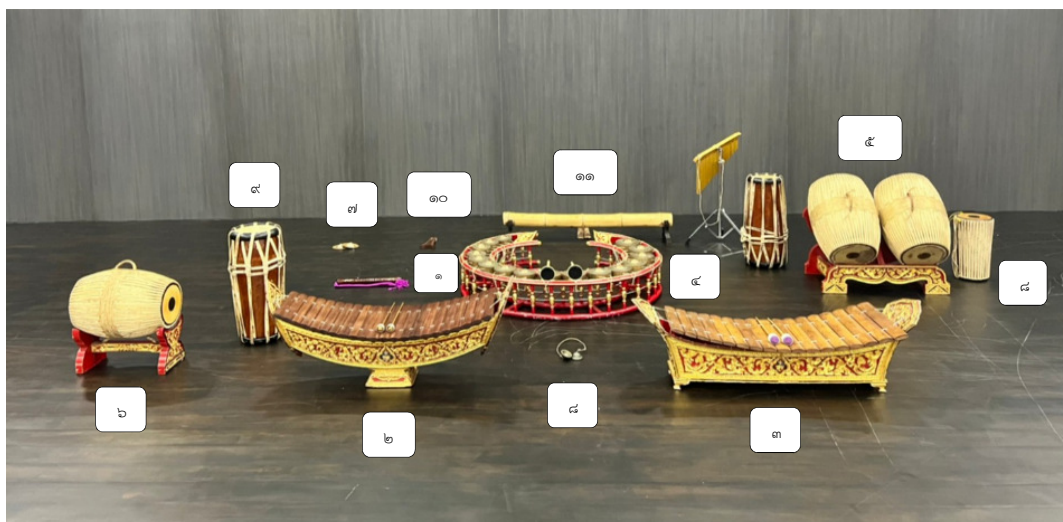
กลุ่มที่ ๒ นางสาวมัทนา นางอังกาศตะไล ทำนองเพลงสื่ออารมณ์ของความแข็งแรง อึกเขิม และดุร้าย โดยใช้หน้าทับกราวในเข้าสู่ทำนองที่มีการออกแบบสำเนียงมอญ เพื่อให้สอดคล้องกับตัวละครนาง

กลุ่มที่ ๓ นางสุพรรณมัจฉา ทำนองเพลงให้อารมณ์ของความคล่องแคล่วว่องไว โดยใช้จังหวะกลองเขินนอกเป็นตัวเชื่อมในการเข้าทำนองเพลง ทำให้ลักษณะของจังหวะและทำนองเพลงคล้ายกับเพลงเขินนอกที่ใช้ในการแสดงหุ่นมาจับนางสุพรรณมัจฉา อันเป็นบทบาทสำคัญของตัวนางสุพรรณมัจฉาที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง ตอนเปิดตัวการแสดงจนจบการอ่านโคลงสี่สุภาพ ได้ใช้ไลน์เบลล์ มาใช้ประกอบกับทำนองเพลง เนื่องจากต้องการให้มีอรรถรสของความกังวาน เหมือนการล่องลอยในจินตนาการ หลังจากนั้นใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง และเครื่องดนตรีมาประสมวงเพิ่มเติม ประกอบด้วย ๑) ปี่ใน ๒) ระนาดเอก ๓) ระนาดทุ้มไม้ ๔) ซ้องวงใหญ่ ๕) กลองตะโพน ๖) ตะโพน ๗) ฉิ่ง ๘) กลองสองหน้า ๙) กลองแขก ๑๐) กรับพวง และ ๑๑) โกร่ง บรรเลงประกอบการแสดงตั้งแต่เพลงร้อง จนจบการแสดง



ภาพที่ ๑ ไลน์เบลล์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๒ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๓. ผู้แสดง

การแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ล้งกา ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน จำนวน ๖ คน เพื่อรับบทบาทตัวละครนางที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ โดยคณะผู้สร้างสรรค์จึงได้กำหนดหลักเกณฑ์ในการพิจารณาคัดเลือกผู้แสดง ดังนี้

- ๑) มีรูปร่างสมส่วน ใบหน้ารูปไข่หรือกลม ส่วนสูง ๑๕๗ - ๑๖๒ เซนติเมตร
- ๒) มีพื้นฐานการเรียนนาฏศิลป์ไทยละครไม่ต่ำกว่าระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ
- ๓) มีทักษะ และประสบการณ์การแสดงนาฏศิลป์ไทย
- ๔) มีความสามารถในการกล้าแสดงออกทางท่ารำ และอารมณ์ความรู้สึก
- ๕) มีปฏิภาณไหวพริบ แก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี มีความอดทน พร้อมรับการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ
- ๖) มีบุคลิกตามคุณลักษณะและบทบาทของตัวละคร ดังนี้
 - นางมณฑิและนางสีดา บุคลิกภาพอ่อนหวาน นุ่มนวล
 - นางสำนึกษาและนางอังกาศตะไล มีความสง่า แข็งแรง
 - นางเบญกายและนางสุพรรณมัจฉา มีความคล่องแคล่ว ว่องไว

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๔.๑ เครื่องแต่งกาย ได้รับแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์จากภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏหลักฐานการแต่งกายโขน - ละคร มีรูปแบบการสืบทอดมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา จึงได้นำมาสู่การสร้างสรรค์รูปแบบเครื่องแต่งกาย แต่ได้มีการปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสมกับผู้แสดงและการเคลื่อนไหวในการแสดง การแต่งกายของตัวละครทั้ง ๖ นาง มีแนวคิดการออกแบบรายละเอียดเครื่องแต่งกาย โดยแบ่งออกเป็น ๓ องค์ประกอบ คือ พัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ และศิราภรณ์

๔.๑.๑ พัสตราภรณ์

๑) ผ้าถุง ใช้ผ้าพิมพ์ลายอย่าง ซึ่งเป็นผ้าที่ได้รับความนิยมในราชสำนักตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา จนถึงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ มีลวดลายและสีสันใกล้เคียงกับภาพจิตรกรรม ลักษณะการนุ่งจับจีบหน้านาง ไข่ชายพกด้านขวา ด้านซ้ายจะมีการชักชายผ้าออกมาเป็นรูปสามเหลี่ยม มีผ้ารัดสะเอว ลักษณะจับจีบยาวคลุมสะโพก

๒) ผ้าสไบ ใช้ผ้าไหมบาง ปักลวดลายดอกไม้ร่วงด้วยเลื่อมและเส้นไหมทอง โดยจะแบ่งลักษณะการห่มสไบเป็น ๒ ลักษณะ คือ ห่มแบบคล้องไหล่ สำหรับนางมณฑิ นางสีดา นางเบญกาย และนางสุพรรณมัจฉา และห่มแบบสพักสองป่า สำหรับตัวละคร นางสำนึกขา นางอังกาศตะไล

๓) เสื้อ ใช้เสื้อคอกลมแขนกระบอก บอกถึงลักษณะของสีกายของตัวละคร ใช้ผ้าพื้นสีเขียว สำหรับนางสำนึกขา และสีแดงเสนสำหรับนางอังกาศตะไล

๔) กรองคอ ทำด้วยรักกระแหะลาย ปิดทอง ประดับพลอยเย็บติดบนผ้าตาด และมีกระหนกเล็กต่อกับกรองคอ

๔.๑.๒ ถนิมพิมพากรณ์

๑) สร้อยลูกปัดทองสองชั้นรูปทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่และเล็ก ตรงกลางประดับด้วยจี้รูปทรงสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน

๒) สายสังวาลลูกปัดสองสาย

๓) กรอบถัน (กรองนม) ทำด้วยหนังเทียมกระแหะลาย ปิดทอง ประดับพลอย ใส่เฉพาะนางมณฑิ นางสีดา นางเบญกาย นางสุพรรณมัจฉา

๔) ปิ่นหนึ่ง ดุนลวดลายประดับพลอยพร้อมสายเข็มขัดเย็บบนผ้าตาด ประดับด้วยลูกปัดและแผ่นโลหะรูปทรงหยดน้ำ

๕) พาหุรัดสองชั้น โดยใช้ดอกสังวาลเย็บบนผ้าตาด

๖) กำไลข้อมือ ปะวะหล่ำ และลูกไม้ปลายมือ

๗) กำไลข้อเท้าผ้า เย็บประดับด้วยดอกสังวาล

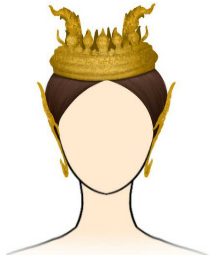
๔.๑.๓ ศิราภรณ์

การสวมใส่ศิราภรณ์ของตัวละครเป็นการบ่งบอกถึงชั้นลำดับของตัวละคร หรือเอกลักษณ์ของตัวละครที่มีความแตกต่างกันออกไป ทรงผมปัก ได้แรงบันดาลใจจากจิตรกรรมและเป็นทรงผมที่ได้รับความนิยมในช่วงสมัย มีลักษณะของการสวมใส่ ศิราภรณ์ ๔ แบบ ดังปรากฏในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ ๑ การออกแบบศิราภรณ์สำหรับการแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลงกา

แบบร่าง	ศิราภรณ์	ลักษณะ	ตัวละคร
		กระบังหน้าเกี้ยวยอด ทำด้วยหนังเทียมกระแหะ ลาย ปิดทอง ประดับพลอย	ใช้สำหรับ นางมณฑิ นางสีดา นางสุพรรณมัจฉา
		กระบังหน้าเกี้ยวยอดน้ำเต้า ห้ายอด ทำด้วยหนังเทียม กระแหะลาย ปิดทอง ประดับพลอย	ใช้สำหรับ นางอังกาศตะไล

ตารางที่ ๑ การออกแบบศิราภรณ์สำหรับการแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลังกา (ต่อ)

แบบร่าง	ศิราภรณ์	ลักษณะ	ตัวละคร
		กระบังหน้า ทำด้วยหนัง เทียมกระแหะลาย ปิดทอง ประดับพลอย	ใช้สำหรับ นางสำนึกษา
		รัดเกล้าเปลว ทำด้วยหนัง เทียมกระแหะลาย ปิดทอง ประดับพลอย	ใช้สำหรับ นางเบญจกาย

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

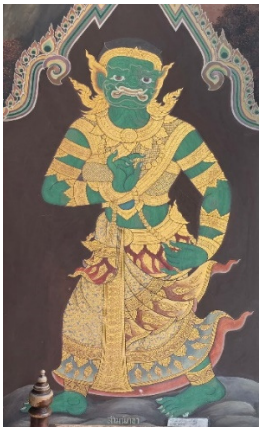
สำหรับลักษณะการแต่งหน้าของตัวละครได้ศึกษาแนวคิดจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยนำมาประยุกต์และสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับรูปแบบการแสดงบนเวที รวมถึงองค์ประกอบของศิราภรณ์และพัทธาภรณ์ โดยตัวละครนางสำนึกษา และนางอังกาสตะไล ที่มีการสวมศีรษะในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ได้ปรับให้ตัวละครเปิดหน้า โดยมีการวาดพริ้วปากให้เหมาะสมกับบทบาทของนางยักษ์



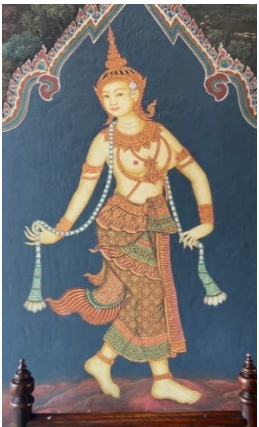
ภาพที่ ๓ ลักษณะการแต่งหน้าตามบทบาทตัวละครการแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลังกา

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ตารางที่ ๒ การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลังกา

ภาพจิตรกรรม	เครื่องแต่งกายด้านหน้า	เครื่องแต่งกายด้านหลัง
นางมณโฑ		
		
นางสีดา		
		
นางสำนักรา		
		

ตารางที่ ๒ การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลังกา (ต่อ)

ภาพจิตรกรรม	เครื่องแต่งกายด้านหน้า	เครื่องแต่งกายด้านหลัง
นางอังกาสตะไล		
		
นางเบญจกาย		
		
นางสุพรรณมัจฉา		
		

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

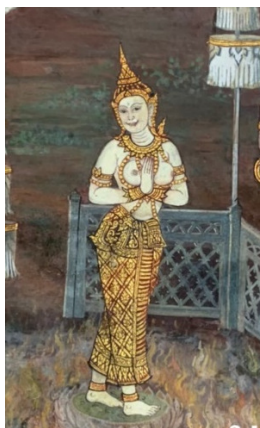
๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง คณะผู้สร้างสรรค์มีแนวคิดการสื่อสารให้ผู้ชมได้เห็นตัวละครที่ปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังสู่การแสดงบนเวที จึงสร้างสรรค์อุปกรณ์ประกอบการแสดงคือ กรอบภาพจิตรกรรมที่นำลักษณะของกรอบภาพจิตรกรรมมาประยุกต์ใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบฉากและการแสดงเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ

มากขึ้น โดยสร้างขึ้นจากกรอบไม้เขียนลายไทยด้านบนเป็นรูปยอดปราสาท ด้านในปูพื้นเพื่อใช้วาดลวดลาย ด้านหนึ่งและทำสีทึบด้านหนึ่งพร้อมกับติดล้อเลื่อนเพื่อใช้เคลื่อนไหวประกอบการแสดง

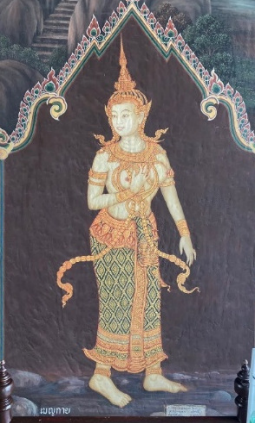


ภาพที่ ๔ แบบร่างกรอบภาพจิตรกรรมที่ใช้ประกอบการแสดง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ตารางที่ ๔ การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลงกา

ภาพจิตรกรรม	กรอบภาพจิตรกรรม (ด้านหน้า-หลัง)
 นางมณโฑ	 กรอบภาพจิตรกรรม “นางมณโฑ”
 นางสีดา	 กรอบภาพจิตรกรรม “นางสีดา”

ตารางที่ ๔ การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลังกา (ต่อ)

ภาพจิตรกรรม	กรอบภาพจิตรกรรม (ด้านหน้า-หลัง)
 นางสามนักษา	 กรอบภาพจิตรกรรม “นางสามนักษา”
 นางอังกาตะไล	 กรอบภาพจิตรกรรม “นางอังกาตะไล”
 นางเบญกาย	 กรอบภาพจิตรกรรม “นางเบญกาย”

ตารางที่ ๔ การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลงกา (ต่อ)

ภาพจิตรกรรม	กรอบภาพจิตรกรรม (ด้านหน้า-หลัง)
	
สุพรรณมัจฉา	กรอบภาพจิตรกรรม “นางสุพรรณมัจฉา”

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕. ทำรำ

การแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลงกา ได้มีแนวคิดในการออกแบบแถวโดยเน้นความเป็นระเบียบ และมีการกระจายจุดบนเวทีให้เกิดความหลากหลาย เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นกรอบภาพจิตรกรรมได้อย่างทั่วถึง จึงมีแนวคิดในการนำเสนอรูปแบบแถว ๓ ลักษณะ ได้แก่ การแปรแถวพื้นฐานในทางนาฏศิลป์ไทยที่เป็นรูปแบบแถวเดียว การแปรแถวหลายรูปแบบในแถวเดียวกัน และการแปรแถวในลักษณะตั้งซุ่ม

แนวคิดการออกแบบทำรำ เป็นการแสดงที่นำเสนอในรูปแบบของระบำซึ่งอยู่ในนาฏยจารีตของนาฏศิลป์ไทยแบบหลวง อันเป็นอัตลักษณ์การสร้างสรรคงานตามแนวทางของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งได้ออกแบบกระบวนทำรำ ๕ ลักษณะ ดังนี้

๕.๑ ทำรำพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย ได้แก่

๑) ทำรำแม่บท (ละคร) ได้แก่ ทำพาลา ทำเชิดฉิน ทำซึกแบ่งผัดหน้า

๒) ทำรำแม่บท (โขนยักซ์) ได้แก่ ทำขึ้น



ทำพาลา

ทำเชิดฉิน

ทำขึ้น (ยักซ์)

ภาพที่ ๕ ทำรำพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๙.๒ ทำรำตีบท เป็นแนวคิดในการออกแบบท่ารำประกอบกับบทร้อง เพื่อสื่อสารให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในการแสดงด้วยลักษณะท่าทางลีลาการรำที่สอดคล้องกับบทร้อง และทำนองเพลง เช่น



ภาพที่ ๖ ทำรำตีบทคำร้อง

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๙.๓ ทำรำเอกลักษณ์ของตัวละคร แบ่งเป็น ๒ ประเภท คือ ๑) ท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวละครมีแนวคิดมาจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง ๒) ท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ตัวละครมีแนวคิดจากอัตลักษณ์ท่ารำต้นแบบหรือท่าดั้งเดิม



ภาพที่ ๗ ทำรำเอกลักษณ์ของตัวละครมีแนวคิดมาจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ทำร่าเอกลักษณ์นางเบญกาย
”ท่าเหาะ“

ทำร่าเอกลักษณ์นางสุพรรณมัจฉา
”ท่าปลา“

ทำร่าเอกลักษณ์นางอังกาสะไล
”ท่าขึ้น“

ภาพที่ ๘ ทำร่าที่เป็นเอกลักษณ์ตัวละครมีแนวคิดจากอัตลักษณ์ทำร่าต้นแบบหรือท่าดั้งเดิม
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๙.๔ ทำร่าที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยนำท่าร่าพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยจากเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงแม่บท หรือท่าร่าที่มาจากการรำมาตรฐาน และระบำมาตรฐาน มาผสมผสานเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดเป็นท่าร่าใหม่ที่สวยงาม



ทำร่านางสีดา และนางเบญกาย

ทำร่านางเบญกาย

ทำร่านางสำนักรา

ภาพที่ ๙ ทำร่าที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๙.๕ ทำร่าที่ใช้อาวุธ ปรากฏในการใช้กับตัวละครนางสำนักรา และนางอังกาสะไล โดยมีวิธีการใช้ ๘ ลักษณะ ได้แก่ ๑) ถืออาวุธปกติ ๒) แหว่ง ๓) อาวุธพาดแขน ๔) แบกอาวุธ ๕) ชัดกระบอง ๖) ควางอาวุธ ๗) ถืออาวุธในลักษณะหงายมือ และ ๘) ถืออาวุธสองมือ



ภาพที่ ๑๐ ท่ารำที่ใช้อาวุธ
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

บทสรุป

การแสดงสร้างสรรค์ชุด นวลอนงค์ลงกา มีจุดมุ่งหมายในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ เพื่อใช้เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม และเป็นสื่อการเรียนการสอนทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ นำเสนอตัวละครเพศหญิงที่มีบทบาทสำคัญปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ให้เป็นที่รู้จักในรูปแบบของระบำที่อยู่ในนาฏยจารีต โดยมีแนวคิดในการออกแบบการแสดงและเครื่องแต่งกายมาจากภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดารามที่ปรากฏหลักฐานการแต่งกายโขน - ละคร มีรูปแบบการสืบทอดมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา สำหรับองค์ประกอบการแสดงชุด นวลอนงค์ลงกา ประพันธ์บทร้องโดยนายเกษม ทองอร่าม บรรจุทำนองเพลงโดยคณาจารย์ภาควิชาดุริยางค์ไทย ได้แก่ ๑) เพลงอัปสรสำอังก์ ๒) เพลงสมิงทองมอญ ๓) เพลงอนงค์สู่ซาดา (ตัด) และ ๔) เพลงแขกบรเทศ นอกจากนี้มีทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จำนวน ๑ เพลง คือ เพลงระบำนวลอนงค์ลงกา สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกาย และกระบวนท่ารำได้มีการออกแบบและสร้างสรรค์โดยคณาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ โดยมีการปรับแก้ไขตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้เกิดความสวยงามและเหมาะสมตามรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์

รายการอ้างอิง

- คึกฤทธิ์ ปราโมช, หม่อมราชวงศ์. (๒๕๓๙). **คึกฤทธิ์ ปราโมช**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.
- ประเมษฐ์ บุญยะชัย. (๒๕๖๕, ๓ มิถุนายน). ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช ๒๕๖๔
ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์.
- รจนา พวงประยงค์. (๒๕๖๕, ๒ เมษายน). ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช ๒๕๕๔
ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์.
- สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (๒๕๖๕, ๒๗ กรกฎาคม). ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช ๒๕๕๗.
สัมภาษณ์.

กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุด โนราเหี้ยบเสน

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

ผู้สร้างสรรค์: ไกรศร จันทน้อย*

บทนำ

เนื่องจากกระแสโลกาภิวัตน์ส่งผลให้เกิดความเจริญก้าวหน้าทางด้านการคมนาคมเทคโนโลยีและการสื่อสาร เมื่อมีการเชื่อมโยงทางสังคมที่กว้างขวางผ่านทางสื่อและเทคโนโลยีที่ทันสมัย ทำให้เกิดความหลากหลายทางสังคมและวัฒนธรรม ลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมดังกล่าวเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา และมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับความอยู่รอดของวัฒนธรรมดั้งเดิม ซึ่งอาจเปลี่ยนแปลงและเสื่อมสลายไปเพราะการถูกกลืนทางวัฒนธรรม ดังนั้นเมื่อศิลปะการแสดงมีการกำเนิดขึ้นก็จำเป็นต้องมีการพัฒนาอยู่เสมอเพื่อไม่ให้สูญสลายไป เพราะการเสื่อมความนิยมและขาดการสืบทอด ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗) ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับวงจรความเปลี่ยนแปลงทางด้านนาฏศิลป์ ดังนั้นกระบวนการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ จึงเข้ามามีบทบาทสำคัญในการพัฒนาศิลปะการแสดงโนราให้มีความแปลกใหม่และคงความนิยมไว้ได้

โนราในแต่ละยุคสมัยได้รับการปรับปรุงและพัฒนาผ่านกระบวนการสร้างสรรค์มาโดยตลอด จากที่เคยมีบทบาทหน้าที่และความสำคัญในด้านพิธีกรรมได้มีการปรับเปลี่ยนมาเน้นความบันเทิงเป็นหลัก โดยปรับปรุงพัฒนาองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดง ทั้งการนำเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาผสมผสาน การนำรูปแบบสื่อบันเทิงสมัยใหม่มาปรับใช้ในการแสดงโนรา ทั้งด้านดนตรี วรรณกรรมเพื่อการแสดง การแต่งกาย และการนำนวัตกรรมใหม่ ๆ มาปรับใช้ในการนำเสนอ ดังที่ พิทยา บุขรรัตน์ (๒๕๕๓) ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับพัฒนาการทางด้านศิลปะการแสดงโนราในยุคสมัยต่าง ๆ ทำให้เห็นได้ว่าความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ เหล่านี้เป็นอัจฉริยะภาพของศิลปินรุ่นก่อนที่ได้ริเริ่มสร้างสรรค์โดยการปรับปรุงและค้นหาแนวทางที่เป็นนวัตกรรมใหม่ ๆ เพื่อการพัฒนาและรักษาศิลปะการแสดงโนราเอาไว้ จนสามารถส่งต่อศิลปะการแสดงโนรามาจนถึงยุคปัจจุบัน และแน่นอนว่าการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงโนราให้คงอยู่ต่อไป ผู้สร้างสรรค์ในฐานะของนาฏศิลปินรุ่นปัจจุบัน ได้เล็งเห็นถึงความจำเป็นที่ต้องพัฒนาศิลปะการแสดงโนราให้สอดคล้องกับยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลง จึงพัฒนาแนวคิดและรูปแบบการแสดงที่ไม่ส่งผลกระทบต่อพิธีกรรมความเชื่อดั้งเดิมผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ที่เหมาะสม เกิดเป็นผลงานการแสดง ชุด โนราเหี้ยบเสน ซึ่งถือว่าเป็นประโยชน์ในด้านการพัฒนาศิลปะการแสดงและส่งเสริมให้เกิดการสืบทอดศิลปะการแสดงโนราต่อไป

สำหรับผลงานการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงโนราในครั้งนี้ เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย เรื่อง “การแสดงสร้างสรรค์ ชุด โนราเหี้ยบเสน” โดยได้รับทุนอุดหนุนโครงการวิจัยและนวัตกรรม ประจำปีงบประมาณ ๒๕๖๔ จากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.)

* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด โนราเหยียบเสน สร้างสรรค์ขึ้นโดยได้แนวคิดมาจากการศึกษาเกี่ยวกับพิธีกรรมเหยียบเสนในพิธีกรรมโนราโรงครู ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงโนรา โดยเน้นการนำเสนอบทบาทของโนราใหญ่ผู้ประกอบพิธีกรรมเหยียบเสนในฐานะโนรานายโรงที่มีความสุขุม เข้มแข็ง และน่าเกรงขาม ผ่านทักษะการรำขั้นสูงและการสอดแทรกกระบวนการทำรำประกอบอาวุธ กระบวนท่ารำจากการรำในพิธีกรรมเหยียบเสน กระบวนท่ารำจากการรำเชี่ยนพราย กระบวนท่ารำโนราที่ได้แบบอย่างมาจากท่ารำที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตนของศิลปินโนรา และกระบวนท่ารำอื่น ๆ ในศิลปะการแสดงโนรา

ด้านรูปแบบในการแสดงสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดให้อยู่ในรูปแบบนาฏยจารีตดั้งเดิมของโนรา ซึ่งเป็นรูปแบบการสร้างสรรค์แนวอนุรักษ์นิยม เพื่อไม่ให้กระทบต่อระบบความเชื่อค่านิยม และประเพณีดั้งเดิมของพิธีกรรมเหยียบเสนในพิธีกรรมโนราโรงครู โดยมีการสร้างสรรค์ปรับปรุงและพัฒนาองค์ประกอบการแสดงบางส่วนให้มีความแปลกใหม่ แต่ยังคงโครงสร้างเดิมของโนรา ทั้งในด้านการนำเสนอการแสดง ด้านท่ารำ ด้านบทร้อง ด้านเครื่องแต่งกาย และด้านดนตรี

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด โนราเหยียบเสน

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด โนราเหยียบเสน ผู้สร้างสรรค์ได้แบ่งกระบวนการสร้างสรรค์เป็น ๓ ขั้นตอนหลัก ประกอบด้วย

๑) ขั้นตอนการเก็บข้อมูล

๑.๑) การศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ผู้สร้างสรรค์ใช้วิธีการศึกษาโดยการจัดเก็บข้อมูลการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ ตำรา และเอกสารงานวิจัยจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เพื่อศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นเกี่ยวข้องกับการเหยียบเสนในพิธีกรรมโนราโรงครู และการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดง

๑.๒) การศึกษาภาคสนาม โดยผู้สร้างสรรค์ใช้วิธีการศึกษาโดยการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ ซึ่งมีรายละเอียดการศึกษาภาคสนาม ดังนี้

- การสัมภาษณ์ ผู้สร้างสรรค์ได้มีการคัดเลือกกลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลการสัมภาษณ์เกี่ยวกับการเหยียบเสนในพิธีกรรมโนราโรงครูจากกลุ่มบุคคล ๔ กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มโนราใหญ่ กลุ่มผู้เข้าร่วมพิธี กลุ่มนักดนตรี และกลุ่มนักวิชาการ

- การสังเกตการณ์ ผู้สร้างสรรค์ใช้การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม และการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม เพื่อศึกษาเกี่ยวกับองค์ประกอบสำคัญของการเหยียบเสนในพิธีกรรมโนราโรงครู

๒) ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้สร้างสรรค์นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาเรียบเรียง และจัดการความรู้ที่ได้อย่างมีระบบตามลำดับขั้นตอน ได้แก่ ๑) การนำข้อมูลการบันทึกเสียงและบันทึกข้อมูลการสัมภาษณ์มาถอดความ ๒) การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องและน่าเชื่อถือ ๓) การเรียบเรียงข้อมูลออกเป็นประเด็น

โดยการจำแนกให้เป็นหมวดหมู่ต่าง ๆ ประกอบด้วย ข้อมูลด้านประวัติความเป็นมา ข้อมูลด้านองค์ประกอบสำคัญ ข้อมูลด้านความเชื่อ และข้อมูลด้านอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการเหยียบเสนาในพิธีกรรมโนราโรงครู โดยวิเคราะห์ข้อมูลเชิงลึกทีละประเด็น เชื่อมโยงข้อมูล “แบบสามเส้า” เพื่อหาองค์ความรู้ในมุมมองที่กว้างขึ้นเกี่ยวกับการเหยียบเสนาในพิธีกรรมโรงครู และนำองค์ความรู้ที่ได้ไปใช้ประกอบการสร้างสรรค์การแสดง

๓) ขั้นตอนการสร้างสรรค์การแสดง

ผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงชุด โนราเหยียบเสนา โดยการนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาเรื่องการเหยียบเสนาในพิธีกรรมโนราโรงครูมาวิเคราะห์ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการกำหนดแนวคิด รูปแบบการแสดง และองค์ประกอบการแสดง จากนั้นจึงออกแบบสร้างสรรค์ผลงานตามแนวคิดและรูปแบบที่กำหนดไว้ ได้แก่ ทำรำ บทร้อง ดนตรี เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง ให้มีความสวยงามเหมาะสม และแปลกใหม่ เสร็จแล้วจึงจัดการสัมมนาเพื่อให้ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดง ทำการวิพากษ์ วิจารณ์ และชี้แนะแนวทาง เพื่อปรับปรุงแก้ไขจุดบกพร่องก่อนการนำชุดการแสดงออกเผยแพร่

๑. รูปแบบของผลงาน

การแสดงชุด โนราเหยียบเสนา มีรูปแบบการนำเสนอการแสดงเป็น ๓ ช่วง คือ ช่วงที่ ๑ เปิดตัวโนราใหญ่ ช่วงที่ ๒ น้อมใจซัดทำศัสด์สิทธิ์ และช่วงที่ ๓ น้อมจิตไหว้ครูหมอ

การแสดงช่วงที่ ๑ เปิดตัวโนราใหญ่ โดยเริ่มจากการบรรเลงดนตรีโนราเพื่อโหมโรงการนำเสนอ บทร้องหลังม่านที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับบทบาทและความสำคัญของโนราใหญ่ในการประกอบพิธีกรรมเหยียบเสนา และการออกรำเปิดตัวโนราใหญ่หน้าเวทีด้วยท่าทางที่เข้มขลัง สงบนิ่ง ตลอดจนการนำเสนอท่าทางที่เน้นการดึงดูดสายตาและความสนใจจากผู้ชม

การแสดงช่วงที่ ๒ น้อมใจซัดทำศัสด์สิทธิ์ เป็นการนำเสนอทักษะการรำขั้นสูง สมฐานะความเป็น โนรานายโรงที่มีความสุขุม เข้มขลัง และน่าเกรงขาม โดยการสอดแทรกกระบวนรำประกอบอาวุธ กระบวนท่ารำจากการรำในพิธีกรรมเหยียบเสนา กระบวนท่ารำโนราที่ได้แบบอย่างมาจากท่ารำที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตนของ ศิลปินโนรา และกระบวนท่ารำอื่น ๆ ในศิลปะการแสดงโนรา

การแสดงช่วงที่ ๓ น้อมจิตไหว้ครูหมอ เป็นการนำเสนอการรำประกอบบทร้องโดยการรำทำบท เพลงทับเพลงโทน ซึ่งเป็นการรำที่ต้องใช้ทักษะขั้นสูงในศิลปะการแสดงโนราเพราะรูปแบบการรำทำบทดังกล่าวถือว่าเป็นทักษะที่ยาก สำหรับบทประพันธ์ที่ใช้ขับร้องเป็นบทประพันธ์แบบสั้น ที่มีเนื้อหาสาระ บอกเล่าถึงความพร้อมของพิธีกรรมที่จะจัดขึ้น และเชิญชวนให้เข้าร่วมพิธีกรรมที่จัดเตรียมไว้ ตลอดจนการรำหน้าศาล หรือเรียกว่า “การรำท่าครู” เพื่อเป็นการสักการะครูหมอโนราในช่วงท้ายของการแสดง และต่อยอดท่าทางอื่น ๆ ในศิลปะการแสดงโนรา

๒. บทร้องและดนตรี

๒.๑ การสร้างสรรค์ทางด้านบทร้องประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด โนราเหยียบเสนา ผู้สร้างสรรค์ มีแนวทางในการสร้างสรรค์ โดยการจำแนกเป็น ๒ ขั้นตอน คือ

๑) ศึกษาเกี่ยวกับบทร้องของโนรา ซึ่งจากการศึกษาประเภทของบทโนรา ตามที่จิตร ภูมิพงษ์ (๒๕๒๓) ศิษย์ขุนอุปถัมภ์นรากร หรือโนราพุ่ม เทวอ อดีตนายโรงโนราของวิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช ได้อธิบายไว้เกี่ยวกับบทร้องในศิลปะการแสดงโนราว่าสามารถจำแนกตามลักษณะการใช้งานได้ ๒ ลักษณะ คือ บทร้องที่ไม่มีท่ารำประกอบ และบทร้องที่มีท่ารำประกอบ

๑.๑) บทร้องที่ไม่มีทำรำประกอบ คือ บทร้องที่ศิลปินโนราใช้ขับหรือร้องเพียงอย่างเดียว โดยไม่มีการรำประกอบ ได้แก่ บททาสครุ บทหลังม่าน และบทอื่น ๆ ที่ไม่มีการรำประกอบ

๑.๒) บทร้องที่มีทำรำประกอบ หรือบทร้องที่ใช้รำทำบทนั้น สามารถจำแนกย่อยได้ ๒ ประเภท คือ “บทร้องในการรำแม่บทโนรา” ซึ่งถือเป็นบทรำพื้นฐานในการรำโนรา และ “บทร้องอื่น ๆ ที่มีทำรำประกอบ” ซึ่งประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้รำทำบท สามารถนำมาร้องเป็นทำนองโนราได้หลายทำนอง เช่น ทำนองผืนหน้าสีโต ทำนองเพลงทับเพลงโชน (ไกรสร จันทน้อย, ๒๕๖๐)

๒) การสร้างสรรค์บทร้องประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด โนราเหยียบเสน เนื่องจากบทร้องประกอบการแสดงโนรามีการประพันธ์ไว้หลายประเภท ทำให้การเรียกชื่อบทร้องแตกต่างกัน บ้างก็เรียกตามฉันทลักษณ์ที่ใช้ประพันธ์ บ้างก็เรียกตามลักษณะทำนองที่ใช้ร้อง ทั้งนี้ เพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจเกี่ยวกับบทร้องในศิลปะการแสดงโนรา จึงได้จำแนกบทร้องของโนราตามฉันทลักษณ์ที่ใช้ในการประพันธ์ไว้ ๘ ประเภท ได้แก่ กลอนสิบ กลอนแปด กลอนหก กลอนสี่ กลอนคู่หรือกลอนทอย กลอนกบเต็น กาพย์ยานี ๑๑ และกลอนทำนองพญาหงส์ (อุดม หนูทอง, ๒๕๓๖) สำหรับบทประพันธ์ที่ใช้ในการแสดงได้ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยนายธนภัทร ศรีสะอาด เป็นบทประพันธ์ฉันทลักษณ์ กลอนแปด ซึ่งมีเนื้อความดังนี้

บทหลังม่านประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด โนราเหยียบเสน

(ทำนองเพลงกลอนหนึ่ง)

นาฏกายกิจด้านวิชาตามอาจารย์	สวมบทบาทราชครูอยู่หน้าศาล
อดีตชาติเคยคาดหมายให้คำมั่น	ที่สืบสานเป็นประวัติอย่างชัดเจน
มิกระทำตามกำหนดของกฎเกณฑ์	ถูกลงทัณฑ์ต่างพร้อยด้วยรอยเสน
พิภพชาติบาดแผลจะแก้หาย	จึงฝากเสนเพื่อทวงความตามสัญญา
สวมกำไลใส่เทริดเครื่องเยื้องลีลา	บนผิวกายเพียงช่วยด้วยคาถา
	อันโนราจะเข้าเหยียบเปรียบปิดรอย

(ธนภัทร ศรีสะอาด, ๒๕๖๕, ๕ เมษายน)

บทเพลงทับเพลงโชนประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด โนราเหยียบเสน

(ทำนองเพลงทับเพลงโชน)

จบกระบวนรำกรีดกรายลวดลายท่า	พร้อมรักษาคณไขให้หายสิ้น
เตรียมของพร้อมเสร็จสรรพดับทุกขึ้น	จะโชว์ศิลป์ร่ายคาถารักษาเสน

(ธนภัทร ศรีสะอาด, ๒๕๖๕, ๑๐ เมษายน)

๒.๒ วงดนตรี ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด โนราเหยียบเสน ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้วงดนตรีโนราบรรเลงประกอบการแสดง เพื่อให้สอดคล้องกับแนวทางในการสร้างสรรค์ที่กำหนดไว้ข้างต้น โดยยังคงความเป็นศิลปะการแสดงโนราแบบดั้งเดิม ซึ่งเครื่องดนตรีในวงโนราแบบดั้งเดิมประกอบด้วย ทับ โหม่ง ปี่ กลอง ฉิ่ง และกรับไม้ไผ่



ภาพที่ ๑ เครื่องดนตรีวงโนรา
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๓. ผู้แสดง

เนื่องจากการนำเสนอการรำขึ้นสูง ผู้สร้างสรรค์จึงได้กำหนดให้มีจำนวนผู้แสดงเพียงคนเดียว เพื่อเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้แสดงได้แสดงความสามารถเฉพาะตนได้อย่างแท้จริงและเป็นการเน้นจุดสนใจไว้เพียงจุดเดียว ตลอดจนเป็นการป้องกันไม่ให้เกิดการเปรียบเทียบด้านความสามารถของผู้แสดงเหมือนกับการรำเป็นหมู่โดยทั่วไป โดยคัดเลือกผู้แสดงที่มีพื้นฐานทางด้านการแสดงโนรา

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๔.๑ การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายโนรา

ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดรูปแบบการแต่งกายของผู้แสดงโนรา ในรูปแบบการแต่งกายโนราโบราณ หรือเรียกว่า “การแต่งกายโนราแบบพานโครง” หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “การแต่งกายแบบโนราชาย” ซึ่งประกอบด้วย ๑) เทริด ๒) ลูกปัดโนรา มีทั้งหมด ๑๒ ชิ้น ๓) สนับเพลลา ๔) ผ้านุ่ง ๕) หน้าผ้า ๖) ผ้าห้อย ๗) กำไล ๘) เล็บ และ ๙) เครื่องต้น เป็นเครื่องประดับโลหะ ประกอบด้วย ปั้นเหน่ง ต้นแขน ปลายแขน ทับทรวง และสังวาล ได้แก่ สายสังวาล ปีกนกแอ่น หรือตาบทิศ และประจายามหรือตาบทหลัง เนื่องจากรูปแบบการแต่งกายโนราดังกล่าวเป็นลักษณะการแต่งกายที่ใช้สวมใส่ได้เฉพาะโนราผู้ชายหรือโนรานายโรง ทั้งยังเป็นการเหมาะสมสอดคล้องกับการแสดงที่ต้องการนำเสนอเกี่ยวกับบทบาทของความเป็นโนราใหญ่หรือโนรานายโรง โดยเครื่องแต่งกายโนราที่สร้างสรรค์เพิ่มเติมขึ้นใหม่นั้น ในทุกส่วนประกอบต้องการเน้นแสดงให้เห็นถึงความละเอียดประณีตและทรงคุณค่า ทั้งในด้านงานปักผ้า งานร้อยลูกปัด งานช่างฝีมือทำเทริด และงานช่างฝีมือดูแล เพื่อให้สอดคล้องตามประวัติความเป็นมาของเครื่องแต่งกายโนรา ดังที่ อีรวัดน์ ช่างसान (๒๕๖๐) ที่ได้ศึกษาเรื่องการพัฒนาเครื่องแต่งกายโนรา พบว่า เครื่องแต่งกายโนราที่ได้รับอิทธิพลมาจากรูปแบบเครื่องแต่งกายแบบศิลปะละครเวทีที่พัฒนามาจากเครื่องต้นหรือเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ โดยผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายโนราขึ้นมาใหม่เพื่อใช้ในการแสดง ดังนี้

๑) โทนสีที่เลือกใช้ ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้โทนสีหลักเป็นสีทอง เพื่อต้องการเน้นให้เห็นถึงสถานะของความสูงส่ง ความมั่งคั่ง และทรงคุณค่า ส่วนโทนสีรองลงมาคือ สีดำ และสีน้ำตาล เพื่อให้ความรู้สึกเคร่งขรึมและน่าเกรงขาม เพื่อให้สอดคล้องตามประวัติความเป็นมาของเครื่องแต่งกายโนราที่ได้แบบอย่างมาจากการเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์



ภาพที่ ๒ เครื่องแต่งกายโนราที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (ด้านหน้าด้านหลังและด้านข้าง)
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๒) การออกแบบสร้างสรรค์เทริดโนรา ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้มีการประดับลายกระจังแล้วลงรักปิดทองอย่างประณีต โดยเน้นการปิดทอง ผังกระจัง ประดับเพชรและพลอยสีที่มีสีสันทันไม่ฉูดฉาด มีการเขียนสีดำทับคล้ายกับศิลปะการลงรักปิดทองประตูปะตูโบสถ์ เพื่อเน้นให้ลวดลายความเด่นชัด และทำให้สีทองดูโดดเด่นมากยิ่งขึ้น



(แบบเดิม)



(แบบที่สร้างสรรค์ใหม่)

ภาพที่ ๓ เปรียบเทียบเทริดโนราแบบเดิมและแบบที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๓) การออกแบบสร้างสรรค์งานร้อยลูกปัดโนรา ผู้สร้างสรรค์เน้นการร้อยลูกปัดด้วยลวดลายที่มีความวิจิตรประณีตซับซ้อน และใช้ลูกปัดที่มีสีสันทันไม่ฉูดฉาด โดยเน้นสีทองเป็นหลัก แทรกด้วยสีดำ สีนํ้าตาล สีเหลือง สีส้ม และใช้สีขาวคั่นเพื่อเน้นให้เห็นลวดลายที่ชัดเจน นอกจากนี้ยังได้มีการบุผ้าสีดำทับแผ่นลูกปัดด้านใน เพื่อให้ลวดลายมีความเข้มข้นชัดและโดดเด่นยิ่งขึ้น



(แบบโบราณ)

(แบบใหม่ที่ใช้ผ้าดำบุทับด้านใน)

ภาพที่ ๔ เปรียบเทียบลูกปิดโนราแบบโบราณและแบบใหม่ที่ใช้ผ้าดำบุทับด้านใน
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๔) การออกแบบสร้างสรรค์งานปักผ้าโนรา จากการศึกษาภาพถ่ายทางประวัติศาสตร์ ในปี พุทธศักราช ๒๔๖๖ ในขณะที่โนราคล้าย พรหมเมศ และโนราดลัน ยอดระบำ แต่งกายโนราผสมผสานกับเครื่องแต่งกายโขนละคร ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจในการรื้อฟื้นรูปแบบการแต่งกายโนราที่ผสมผสานดังกล่าวมาใช้อีกครั้ง แต่จะเน้นการปักที่มีความละเอียดประณีตมากขึ้น เพื่อให้ดูเหมาะสมกับการเป็นเครื่องแต่งกายที่ได้แบบอย่างมาจากการแต่งกายของพระมหากษัตริย์ โดยนำเอาแบบอย่างมาจากการปักเครื่องแต่งกายโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ



ภาพที่ ๕ การปักหน้าผ้าโนราในรูปแบบที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๕) การออกแบบสร้างสรรค์งานช่างฝีมือคุณลายเครื่องต้นของโนรา ผู้สร้างสรรค์ได้มีการออกแบบสร้างสรรค์ลวดลายเป็นศิลปะแบบไทยและใช้ช่างฝีมือคุณลายจากจังหวัดพัทลุง โดยสร้างสรรค์เครื่องต้นโนราเป็นสีทองที่ดูทรงคุณค่า คู่ควรและเหมาะสมกับการเป็นเครื่องทรงที่ได้แบบอย่างมาจากกษัตริย์



ภาพที่ ๖ เครื่องต้นโนราคุณลาย
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๖) การออกแบบลวดลายหน้าผ้าและเครื่องประดับโนรา ผู้สร้างสรรค์มีการใช้ลวดลายแบบศิลปะไทย แต่มีความพิเศษตรงที่ได้มีการสร้างสรรค์ลายพญาครุฑและลายครุฑบริวารขึ้นมาใหม่ เพื่อใช้ปักหน้าผ้าโนรา และมีการสร้างสรรค์ลายพญาครุฑบนทับทรวงคุณลาย โดยได้แนวคิดมาจากคติความเชื่อเรื่องลัทธิเทวราชของอินเดีย ที่ถือว่าพระมหากษัตริย์คืออวตารของพระนารายณ์ ดังนั้น ครุฑซึ่งเป็นผู้มีฤทธิ์มากและเป็นพาหนะของพระนารายณ์ จึงเป็นสัญลักษณ์แทนพระมหากษัตริย์ (ดารารวรรณ เกตวัลย์, ๒๕๖๓) และจากตำนานโนรา กล่าวว่าโนรามีต้นกำเนิดมาจากราชวงศ์ของพระยาสาयฟ้าพาด ซึ่งเป็นราชสำนักของกษัตริย์ (ภิญโญ จิตต์ธรรม, ๒๕๒๓) การประดิษฐ์ลวดลายพญาครุฑใส่เข้าไปก็ย่อมถือว่าเหมาะสมและสอดคล้องกัน นอกจากนี้ตามตำนานฮินดู เชื่อว่าพญาครุฑมีฤทธิ์และมีอำนาจมากสามารถดลบันดาลสิ่งต่าง ๆ ได้ เป็นสื่อความเจริญรุ่งเรืองและยศถาบรรดาศักดิ์มาสู่ชีวิตหน้าที่การงาน ช่วยปกป้องคุ้มครองป้องกันภัย สามารถลบล้างอาถรรพ์และคุณไสย ภูตผีปีศาจ เกรงกลัวตบะ และบารมีของพญาครุฑ เพราะฉะนั้นการใช้สัญลักษณ์พญาครุฑเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบพิธีกรรมของโนราใหญ่ก็เป็นเรื่องที่เป็นมงคล ผู้สร้างสรรค์จึงเลือกใช้พญาครุฑเป็นลวดลายในการปักหน้าผ้าและทับทรวง



ภาพที่ ๗ เครื่องแต่งกายโนราลายพญาครุฑ
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๔.๒ การสร้างสรรค์อุปกรณ์ประกอบการแสดง ด้านอุปกรณ์ที่ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ประกอบการแสดง สามารถแบ่งได้ ๒ ส่วน คือ นักหรือพนักที่โนราใช้สำหรับนั่ง และอาวุธที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเหยียบเสนในพิธีกรรมโนราโรงครู

๑) นักหรือพนักที่โนราใช้สำหรับนั่ง ซึ่งโดยทั่วไปมักพบเห็นการใช้นักหรือพนักสำหรับการนั่งรำในพิธีกรรมโนราโรงครู



ภาพที่ ๘ นักหรือพนักที่โนราใช้นั่ง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๒) อาวุธที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเหยียบเสนในพิธีกรรมโนราโรงครู จากการศึกษาผู้สร้างสรรค์พบว่าโนราใหญ่แต่ละคณะใช้อาวุธแตกต่างกัน แต่โดยรวมอาวุธที่โนราใหญ่มักนิยมใช้ประกอบพิธีกรรมเหยียบเสน

มีปรากฏ ๔ ชนิด คือ พระขรรค์ ไม้หวาย กริช และมิตครุหรือมิตหมอ แต่ในการแสดงสร้างสรรค์ ชุด โนราเหยียบเสน ที่ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้ประกอบการแสดงมีเพียงแค่ ๓ อย่าง คือ กริช พระขรรค์ และไม้หวาย โดยการใช้กริช และพระขรรค์ยังคงใช้แบบดั้งเดิม แต่ในส่วนองไม้หวานั้นผู้สร้างสรรค์ได้มีการปรับปรุงสร้างสรรค์ใหม่ให้มีความสวยงามมากขึ้น เนื่องจากไม้หวายที่ใช้ในพิธีกรรมเหยียบเสนเป็นไม้หวายที่ถอนมาทั้งต้นทั้งราก ซึ่งดูไม่สวยงามนัก และอาจดูไม่สอดคล้องกับเครื่องแต่งกายที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นใหม่อย่างประณีต ในโทนสีทอง อันทรงคุณค่า ผู้สร้างสรรค์จึงได้มีการสร้างสรรค์ไม้หวายสำหรับใช้ประกอบการแสดงขึ้นใหม่ในโทนสีดำ และสีทอง



(แบบดั้งเดิม)



(แบบที่สร้างสรรค์ใหม่)

ภาพที่ ๙ ไม้หวายแบบดั้งเดิมที่ใช้ในพิธีกรรมโนราโรงครูและไม้หวายแบบที่สร้างสรรค์ใหม่
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๕. ท่ารำ

การสร้างสรรค์สำหรับท่ารำต่าง ๆ ที่ผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกและนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุด โนราเหยียบเสนนั้น ผู้สร้างสรรค์มีแนวทางในการจำแนกให้ทราบถึงที่มาของท่ารำต่าง ๆ จนสามารถประกอบสร้างให้เกิดเป็นชุดการแสดงได้ โดยผู้สร้างสรรค์ได้มีการแบ่งการสร้างสรรค์ท่ารำเป็น ๓ ช่วง ตามรูปแบบการแสดงที่กำหนดไว้ข้างต้น คือ ช่วงที่ ๑ เปิดตัวโนราใหญ่ ช่วงที่ ๒ น้อมใจซัดทำศักดิ์สิทธิ์ และช่วงที่ ๓ น้อมจิตไหว้ครุหมอ

๕.๑ การแสดงช่วงที่ ๑ เปิดตัวโนราใหญ่ เป็นการแสดงเปิดตัวโนราใหญ่ โดยเริ่มจากการบรรเลงดนตรีโนราเพื่อโหมโรง การนำเสนอบทร้องหลังม่านที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับบทบาทและความสำคัญของโนราใหญ่ในการประกอบพิธีกรรมเหยียบเสน และการออกกราเปิดตัวโนราใหญ่หน้าเวทีด้วยท่าทางที่เข้มขลัง สงบนิ่งตลอดจนท่าทางที่ดึงดูดสายตาและความสนใจจากเหล่าผู้ชม ผู้สร้างสรรค์จึงได้เลือกใช้กลุ่มท่ารำสำคัญ คือ กระบวนท่ารำกับการเคลื่อนเท้าแบบนิ่ง กระบวนท่าวิ่งท่องโรง และกระบวนท่ารำค่านับสวดสร้อย

๕.๒ การแสดงช่วงที่ ๒ น้อมใจซัดทำศักดิ์สิทธิ์ เป็นการนำเสนอทักษะการรำขั้นสูง สมฐานะความเป็นโนรานายโรงที่มีความสุขุม เข้มขลัง และน่าเกรงขาม โดยการสอดแทรกกระบวนรำประกอบอาวุธ กระบวนท่ารำจากการรำในพิธีกรรมเหยียบเสน กระบวนท่ารำจากการรำเขียนพราญ กระบวนท่ารำโนราที่ได้แบบอย่างมาจากศิลปินโนรา และกระบวนท่ารำอื่น ๆ ในศิลปะการแสดงโนรา ผู้สร้างสรรค์จึงได้เลือกใช้กลุ่มท่ารำสำคัญ คือ

กระบวนท่ารำประกอบอาวุธ กระบวนท่ารำที่ได้แบบอย่างมาจากพิธีกรรมเหยียบเสน กระบวนท่ารำโนราที่ได้แบบอย่างมาจากท่ารำที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตนของศิลปินโนรา และกระบวนท่ารำอื่น ๆ ในการแสดงโนรา

๕.๓ การนำเสนอการแสดงช่วงที่ ๓ น้อมจิตไหว้ครูหมอ เป็นการนำเสนอการรำประกอบบทร้อง โดยการสร้างสรรค์การรำท่าบท “บทเพลงทับเพลงโทน” ซึ่งเป็นการรำที่ต้องใช้ทักษะขั้นสูงในศิลปะการแสดงโนรา เพราะรูปแบบการรำท่าบทดังกล่าวถือว่าเป็นทักษะที่ยาก สำหรับบทประพันธ์ที่ใช้ขับร้องนั้น เป็นบทประพันธ์แบบสั้น ๆ ที่มีเนื้อหาสาระเน้นบอกเล่าถึงความพร้อมของพิธีกรรมที่จะจัดขึ้น และเชิญชวนให้เข้าร่วมพิธีกรรมที่จัดเตรียมไว้ จากนั้นจึงต่อด้วยการรำไหว้หน้าศาลหรือที่เรียกกันว่าการรำโนรา “ท่าครู” เพื่อเป็นการสักการะครูหมอโนราในช่วงท้ายของการแสดงและต่อยุทธาท่างอื่น ๆ ในศิลปะการแสดงโนราตามความเหมาะสมจนจบการแสดง โดยผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้กลุ่มท่ารำสำคัญ คือ กระบวนท่ารำท่าบท “บทเพลงทับเพลงโทน” กระบวนท่ารำอื่น ๆ ในศิลปะการแสดงโนรา และกระบวนท่ารำที่ได้แบบอย่างมาจากพิธีกรรมเหยียบเสน

บทสรุป

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด โนราเหยียบเสน สร้างสรรค์ขึ้นโดยได้แนวคิดมาจากการศึกษาเกี่ยวกับพิธีกรรมเหยียบเสนในพิธีกรรมโนราโรงครู ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงโนรา โดยเน้นการนำเสนอบทบาทของโนราใหญ่ผู้ประกอบพิธีกรรมเหยียบเสนในฐานะโนรานายโรงที่มีความสุขุม เข้มแข็ง และน่าเกรงขาม ผ่านทักษะการรำขั้นสูงและการสอดแทรกกระบวนรำประกอบอาวุธ กระบวนท่ารำจากการรำในพิธีกรรมเหยียบเสน กระบวนท่ารำจากการรำเลียนพราย กระบวนท่ารำโนราที่ได้แบบอย่างมาจากท่ารำที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตนของศิลปินโนรา และกระบวนท่ารำอื่น ๆ ในศิลปะการแสดงโนรา ด้านรูปแบบในการแสดงสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดให้อยู่ในรูปแบบนาฏยจารีตดั้งเดิมของโนรา ซึ่งเป็นรูปแบบการสร้างสรรค์แนวอนุรักษ์นิยม เพื่อไม่ให้กระทบต่อระบบความเชื่อค่านิยมและประเพณีดั้งเดิมของพิธีกรรมการเหยียบเสนในพิธีกรรมโนราโรงครู โดยมีการสร้างสรรค์ปรับปรุงและพัฒนาองค์ประกอบการแสดงให้มีความแปลกใหม่ แต่ยังคงโครงสร้างเดิมของโนรา ทั้งด้านการนำเสนอการแสดง ด้านท่ารำ ด้านบทร้อง ด้านเครื่องแต่งกาย และด้านดนตรี โดยแบ่งรูปแบบการแสดงเป็น ๓ ช่วง คือ ช่วงที่ ๑ เปิดตัวโนราใหญ่ ช่วงที่ ๒ น้อมใจซัดท่าศักดิ์สิทธิ์ และช่วงที่ ๓ น้อมจิตไหว้ครูหมอ

รายการอ้างอิง

ไกรสร จันทน้อย. (๒๕๖๐). **โนราสร้างสรรค์ของสุพัฒน์ นาคเสน**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

ภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

จิตร ฉิมพงษ์. (๒๕๖๓). **พุ่มเทวที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติศิลปินภาคใต้ ขุนอุปถัมภ์นรากร**. กรุงเทพฯ:

กรุงสยามการพิมพ์.

ดราวรรณ เกตวิทย์. (๒๕๖๓). **ครุฑ : คุณลักษณะแห่งผู้นำ**. “นวัตกรรมสร้างสรรค์ ศาสตร์พระราชาสู่การพัฒนาที่ยั่งยืน”. รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการและนำเสนอผลงานวิจัยบัณฑิตศึกษาระดับชาติ

มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด ครั้งที่ ๒ (น. ๖๙๗-๗๐๕). อาคารเฉลิมพระเกียรติ ๘๐ พรรษา

มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด, จังหวัดร้อยเอ็ด.

ธนภัทร ศรีสะอาด. (๒๕๖๕, ๕ เมษายน, ๑๐ เมษายน). ศิลปินอิสระ. สัมภาษณ์.

ธีรวัฒน์ ช่างสาน. (๒๕๖๐). “การพัฒนาเครื่องแต่งกายโนราภูมิปัญญาชาวบ้านในจังหวัดนครศรีธรรมราช”.

วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา. ๑๒, ๑ : ๙๓-๑๐๖

พิทยา บุษรรัตน์. (๒๕๕๓). นาฏกรรมแห่งลุ่มทะเลสาบสงขลาการเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมของหนังตะลุงและโนรา. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง.

ภิญโญ จิตต์ธรรม. (๒๕๒๗). โนราอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ขุนอุปถัมภ์นารากร (พุ่ม เทวา)

๒๕ กันยายน ๒๕๒๗. สงขลา: เทมส์การพิมพ์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๓). หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์ (พิมพ์ครั้งที่ ๓). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุดม หนูทอง. (๒๕๓๖). โนรา. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒภาคใต้.

ปัตตอภัยภูเบศร

มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

ผู้สร้างสรรค์: ศุภิสรา มณีนรัตน์ และคณะ*

บทนำ

จังหวัดปราจีนบุรี ตั้งอยู่ทางภาคตะวันออกของประเทศไทย มีอาณาเขตดังนี้ ทิศเหนือติดต่อกับ จังหวัดนครนายกและจังหวัดนครราชสีมา ทิศตะวันออกติดต่อกับจังหวัดสระแก้วและจังหวัดนครราชสีมา ทิศใต้ติดต่อกับจังหวัดฉะเชิงเทราและจังหวัดสระแก้ว ทิศตะวันตกติดต่อกับจังหวัดนครนายกและจังหวัดฉะเชิงเทรา ลักษณะภูมิประเทศของจังหวัดปราจีนบุรี แบ่งเป็น ๒ ลักษณะ คือ ตอนบนบริเวณเขตอำเภอที่อยู่ลึกเข้าไปทางตอนเหนือของบริเวณเทือกเขาใหญ่ซึ่งเป็นรอยต่อของจังหวัดนครนายกและจังหวัดนครราชสีมา มีลักษณะเป็นภูเขาที่ราบสูงและป่าทึบสลับซับซ้อน มีเขตติดต่อกับเทือกเขาแดงพญาเย็น ซึ่งบริเวณยอดเขามีความสูง ๑,๓๒๖ เมตร และบริเวณเชิงเขามีความสูง ๔๗๔ เมตร มีลักษณะเป็นที่ราบสูงคล้ายภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และเป็นแหล่งกำเนิดต้นน้ำหลายสาย ได้แก่ พื้นที่อำเภอประจันตคาม อำเภอนาดี และบางส่วนของอำเภอกบินทร์บุรีตอนล่าง พื้นที่ส่วนใหญ่เป็นที่ราบลุ่มแม่น้ำ เหมาะแก่การเพาะปลูก ได้แก่ ที่ราบลุ่มแม่น้ำบางปะกง สูงกว่าระดับน้ำทะเล ๕ เมตร เกิดจากแควหูนามานและแควพระปรังไหลมาบรรจบกัน ที่อำเภอกบินทร์บุรี ไหลผ่านอำเภอสรีมโหฬาร อำเภอบึงสามพัน อำเภอเมืองปราจีนบุรี และอำเภอบ้านสร้าง แล้วไหลเข้าสู่จังหวัดฉะเชิงเทราลงสู่อ่าวไทยที่อำเภอบางปะกง จังหวัดฉะเชิงเทรา โดยจังหวัดปราจีนบุรีนับเป็น จังหวัดแห่งมรดกโลก เป็นเมืองที่มีประวัติศาสตร์ยาวนาน และมีอุทยานแห่งชาติที่เป็นมรดกโลกถึง ๓ แห่ง นอกจากนี้ยังมีแหล่งท่องเที่ยวทางธรรมชาติหลายแห่ง ทั้งยังเป็นจังหวัดที่มีพื้นที่ป่ามากที่สุดในภาคตะวันออก รวมไปถึงวัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิตชาวบ้าน สถาปัตยกรรมต่าง ๆ ของจังหวัดปราจีนบุรีที่มีความโดดเด่น (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, ๒๕๔๒)

สมัยรัชกาลที่ ๕ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการเข้ามาของชาวตะวันตกค่อนข้างมาก ส่งผลให้ศิลปะไทยอยู่ในช่วงการปรับตัวระหว่างรูปแบบตามประเพณีนิยมกับศิลปะทางตะวันตกของยุโรป จึงจะเห็นได้ว่าเมื่อมีการเข้ามาของตะวันตก การเรียนรู้เพื่อความก้าวหน้าทางด้านวิชาการเป็นเรื่องสำคัญ ทำให้รูปแบบเดิม ขนบธรรมเนียม ประเพณีเดิม ๆ ได้มีการเปลี่ยนแปลง และหลากหลายมากยิ่งขึ้น และที่เห็นได้ชัด ก็คือด้านศิลปะที่มีความโดดเด่นและแสดงให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรมที่จับต้องได้ ซึ่งกว่าจะได้ผลงาน สถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรมที่มีลักษณะที่เปลี่ยนแปลงและพัฒนาไปในทางที่ดีขึ้นสักขั้นนั้น ต้องอาศัยการเรียนรู้และการเปิดรับวัฒนธรรม โดยพบว่าสถาปัตยกรรมรูปแบบยุโรปที่โดดเด่นในสมัยรัชกาลที่ ๕ คือ ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (วิไลเลขา ถาวรธนาสาร, ๒๕๔๕)

* คณะผู้สร้างสรรค์สาขาวิชาศิลปไทย วิทยาลัยการฝึกหัดครู มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

คณะผู้สร้างสรรค์ ประกอบด้วย ศศิกานต์ ศรีหมากสุก, ศุภกฤต จุติภาค, เบญญาภา บัวแก้ว, วัชรภรณ์ เทียงธรรมโม และวรรณชนก สิงห์ทอง
ที่ปรึกษาหลัก: กนิษฐา สังข์รัตน, ที่ปรึกษาร่วม: ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, อานนท์ หวานพิทร์, อัมพร ใจดี และรองศาสตราจารย์นายแพทย์ อรุณพงษ์วัฒนา

ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดปราจีนบุรี เป็นอาคารประเภทที่พักอาศัยในรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกที่สร้างขึ้นในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นยุคเริ่มแรกของการสร้างอาคารด้วยเทคโนโลยีและศิลปะวิทยาการของชาวตะวันตกในประเทศไทย โดยวัตถุประสงค์ของการสร้างอาคารหลังนี้เพื่อถวายเป็นที่ประทับของพระมหากษัตริย์ โดยตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรมีองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมและการประดับตกแต่งโดยรวมที่ผสมผสานสถาปัตยกรรมตะวันตกหลายรูปแบบและหลายสมัยที่เป็นที่ยอมรับและแพร่หลายในชาติตะวันตก ได้แก่ สถาปัตยกรรมบาโร้ค สถาปัตยกรรมเรอเนซองส์ สถาปัตยกรรมนีโอคลาสสิก สถาปัตยกรรมแบบฝรั่งเศสสมัยฟื้นฟูเรอเนซองส์ และสถาปัตยกรรมแบบบาร็อค นอกจากนี้ยังมีองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมบางประการที่แสดงออกคล้ายคลึงกับสถาปัตยกรรมไทยหรือสถาปัตยกรรมผสม ซึ่งแตกต่างจากอาคารสถาปัตยกรรมตะวันตกหลังอื่น ๆ ที่สร้างในระยะเวลาใกล้เคียงกัน การสร้างตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรเพื่อถวายเป็นที่ประทับของพระมหากษัตริย์ไทย มีนัยยะในการสร้างที่สนองพระบรมราโชบายในการพัฒนาบ้านเมืองให้มีความเจริญและส่งเสริมภาพลักษณ์ของพระมหากษัตริย์ไทยในตำรงเอกราชของชาติอย่างมีอารยะเท่าเทียมกับชาติมหาอำนาจต่าง ๆ ในทวีปยุโรป อันเป็นแนวทางในการป้องกันการรุกรานของชาติเหล่านั้น จึงทำให้การสร้างอาคารหลังนี้ต้องสามารถใช้เป็นที่ประทับได้อย่างสมพระเกียรติ โดยมีการปรับเปลี่ยนบริบทองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่ได้รับอิทธิพลศิลปะตะวันตก ให้อำนวยความสะดวกใช้เป็นพระราชฐานตามอย่างโบราณราชประเพณี และสามารถสื่อความหมายของสถาบันพระมหากษัตริย์ตามคติความเชื่อเรื่องเทวราชา ซึ่งเป็นการประยุกต์องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมตะวันตกให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนไทย (รัตนภณ พัทธกัญญา, ๒๕๕๗)

ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร มีความโดดเด่นและเป็นที่สะดุดตาจากสถาปัตยกรรมยุโรปแบบบาโร้ค (Baroque) เป็นตึกสองชั้น มีมุขด้านหน้าตรงกลางเป็นโดม ผนังด้านนอกมีลายปูนปั้น ลายพฤษภาประดับซุ้มประตูและหน้าต่าง ภายในตึกแบ่งออกเป็นหลายห้อง ห้องที่งดงามที่สุด คือ ห้องโถงกลางชั้นล่าง ซึ่งยังคงลักษณะการตกแต่งภายในแบบเดิม อยู่ครบถ้วนตั้งแต่ลวดลายกระเบื้องปูพื้น ภาพเขียนสีปูนเปียกบนเพดานและลายปูนปั้นหัวเสา เจ้าของตึกที่ว่าจ้างให้บริษัท โฮวาร์ด เออร์สกิน ออกแบบก่อสร้างเพื่อน้อมเกล้าฯ ถวายเป็นที่ประทับของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หากเสด็จฯ มายังมณฑลปราจีนบุรี และแม้ว่าพระองค์เสด็จสวรรคตก่อนที่จะได้ประทับที่นี่ แต่เจ้าพระยาอภัยภูเบศรก็ยังคงยึดมั่นในเจตนารมณ์เดิมโดยไม่ยอมเข้าพำนักที่ตึกนี้เลย ต่อมาได้ใช้รับเสด็จและเป็นที่ประทับแรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สมดังที่ตั้งใจ โดยตึกหลังนี้เป็นมรดกตกทอดมาถึงพระนางเจ้าสุวัทนา พระวรราชเทวีในรัชกาลที่ ๖ และได้ประทานที่ดินและสิ่งปลูกสร้างทั้งหมดแก่มณฑลทหารบกที่ ๒ จังหวัดปราจีนบุรี เพื่อเป็นสถานพยาบาลเจ้าพระยาอภัยภูเบศรอันเป็นประโยชน์ต่อส่วนรวม เมื่อวันที่ ๒๔ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๐๙ สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พร้อมด้วยพระนางเจ้าสุวัทนา พระวรราชเทวี เสด็จมาทรงเปิดป้ายและเปลี่ยนชื่อเป็น โรงพยาบาลเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ทั้งทรงรับไว้ในพระอุปถัมภ์ และต่อมากรมศิลปากรได้ประกาศขึ้นทะเบียนตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรเป็นโบราณสถานของชาติเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๓ เพราะทรงคุณค่าด้านความงามทางสถาปัตยกรรมและเรื่องราวประวัติศาสตร์ (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดปราจีนบุรี, ๒๕๖๑)

จากข้อมูลดังกล่าว คณะผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์ โดยมีแนวคิดมาจากตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่ได้รับวัฒนธรรมตะวันตกที่มีรูปแบบของสถาปัตยกรรมแบบบาโร้ค เข้ามาผสมผสาน เพื่อยกย่องเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่ได้สร้างตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร และภายหลังได้มอบให้เป็นสาธารณะประโยชน์แก่ชาวจังหวัดปราจีนบุรี สร้างคุณประโยชน์ให้ผู้คนได้เรียนรู้ประวัติศาสตร์และการแพทย์แผนไทยมาจนถึงปัจจุบัน

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

เนื่องด้วยคณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาประวัติของเจ้าพระยาอภัยภูเบศร และประวัติความเป็นมาของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดปราจีนบุรี พบว่า เจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม อภัยวงศ์) เกิดที่จังหวัดพระตะบอง เมื่อเจริญวัยมีอายุสมควรเข้ารับราชการได้ บิดาจึงได้นำเข้าถวายตัวเป็นมหาดเล็กพิเศษอยู่ ณ มณฑลกรุงเทพฯ ในสมัยรัชกาลที่ ๕ ท่านมีความจงรักภักดีต่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวอย่างยิ่ง พระองค์โปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยาอภัยภูเบศรเป็นผู้สำเร็จราชการ มณฑลบูรพา และให้ว่าราชการเมืองพระตะบอง ได้รับพระราชทานสัญญาบัตรบรรดาศักดิ์เลื่อนเป็นพระยาคหาวรรณดิพนธ์ ต่อมาเจ้าพระยาอภัยภูเบศร (ชุ่ม อภัยวงศ์) อพยพออกจากเมืองพระตะบองมาตั้งรกรากที่เมืองปราจีนบุรี จนในปี พ.ศ. ๒๔๕๒ จึงได้เริ่มการก่อสร้างอาคารพักอาศัยแบบตะวันตกเพื่อถวายเป็นที่ประทับแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ กระทั่งเมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรได้เป็นสถานพยาบาลสำหรับทหารและประชาชนทั่วไป โดยใช้ชื่อว่าโรงพยาบาลเจ้าพระยาอภัยภูเบศรมาจวบจนถึงปัจจุบัน

คณะผู้สร้างสรรค์ตระหนักถึงความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณและความจงรักภักดีของเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ที่มีต่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมทั้งการสร้างตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร โดยมีวัฒนธรรมตะวันตกผสมผสานในรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบบาโร้ค ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ และภายหลังได้มอบให้เป็นสาธารณะประโยชน์แก่ชาวจังหวัดปราจีนบุรี สร้างคุณประโยชน์ให้ผู้คนได้เรียนรู้ประวัติศาสตร์และการแพทย์แผนไทยมาจนถึงปัจจุบัน จึงเกิดแนวคิดในการเสนอรูปแบบนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ปัตตยาอภัยภูเบศร

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยชุด ปัตตยาอภัยภูเบศร

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๑. รูปแบบของผลงาน

การแสดงชุด ปัตตยาอภัยภูเบศร มีรูปแบบการนำเสนอการแสดงเป็น ๓ ช่วง คือ ช่วงที่ ๑ อภัยภูเบศร ช่วงที่ ๒ ปัตตยาอภัยภูเบศร และช่วงที่ ๓ อรรถกรอภัยภูเบศร ดังนี้

ช่วงที่ ๑ อภัยภูเบศร กล่าวถึงประวัติผู้สร้างตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร และความจงรักภักดีของเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่มีต่อรัชกาลที่ ๕

ช่วงที่ ๒ ปัตตยาอภัยภูเบศร กล่าวถึงความงดงามของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ลักษณะลวดลายตะวันตกแบบบาโร้คของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร

ช่วงที่ ๓ อรรถกรอภัยภูเบศร กล่าวถึงคุณประโยชน์ของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่โดดเด่นด้านการแพทย์แผนไทย

๒. บทร้องและดนตรี

แบ่งตามช่วงของการแสดง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ มีบทร้องกล่าวถึงความจงรักภักดีของเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่มีต่อแผ่นดินสยาม เริ่มท่วงทำนองด้วยจังหวะช้า เน้นเครื่องดนตรีไทย เช่น ระนาดทุ้ม ระนาดเอก

ช่วงที่ ๒ มีบทร้องกล่าวถึงความงามของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร เน้นเครื่องดนตรีสากล และเสียงเอฟเฟค จังหวะเร็ว สนุกสนาน ให้อารมณ์ความรู้สึกถึงการผสมผสานสถาปัตยกรรมแบบตะวันตก แต่ยังคงมีเครื่องดนตรีไทยผสมอยู่

ช่วงที่ ๓ เริ่มจังหวะปานกลาง ทำนองเพลงไทยผสมสากล

สำหรับบทร้องที่ใช้ในการแสดง ประกอบด้วย บทที่ ๑ และบทที่ ๒ ซึ่งมีเนื้อความดังนี้

ประพันธ์ทำนอง : เพชรจรัสแสง

ประพันธ์บทร้อง : อาจารย์กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

ขับร้องเพลง : อาจารย์ภมรรัตน์ โพธิสัตย์ และอาจารย์พงศ์พันธ์ เพชรทอง

บทที่ ๑

ผู้จงรัก ภักดี มีเชื้อไข
นามว่าชุ่ม อภัยวงศ์ ส่งเสริมศรี
พระตระกูล บิดกำเนิด เกิดกายี
สนองงาน ฝ่าธุลี ด้วยดีมา
มาเมื่อเหตุ ต้องกลับถิ่น แผ่นดินสยาม
สู่เขตคาม เมืองปราจีน ถิ่นสง่า
สร้างตึกแบบ ตะวันตก เป็นอัครา
ถวายเป็นรัชกาลที่ห้า งามสง่า แผ่นดินทอง

บทที่ ๒

ลวดลาย ตึกตรง คงอารยะ
ชาติตะวันตก เค้นสง่า ไม่มีสอง
เพื่อรำลึก ครั้งอยู่ พระตระกูล
กอปรสนอง ถิ่นยุโรป ที่ทรงไป

๓. ผู้แสดง

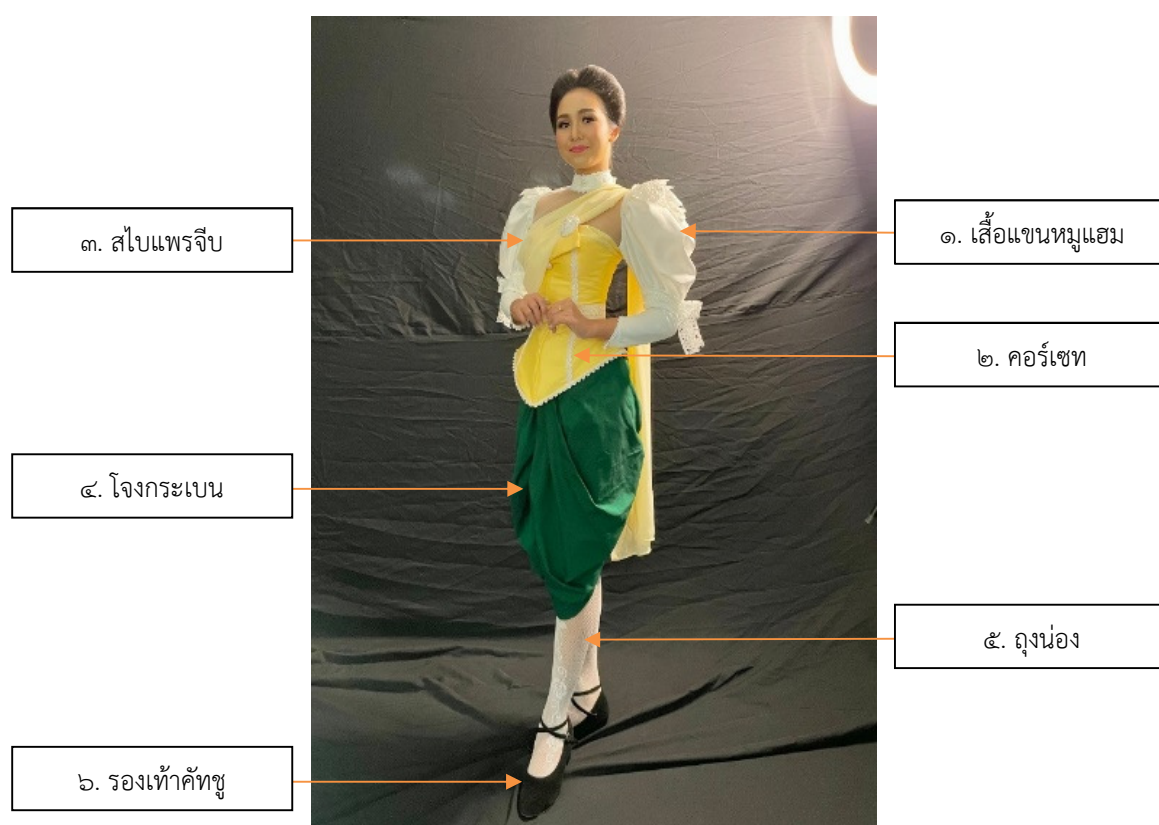
คณะผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดให้การแสดงชุด ปตัยอภัยภูเบศร ใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงทั้งหมด ๑๐ คน โดยคัดเลือกนักแสดงที่มีพื้นฐานในการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีทักษะการรำที่ถูกต้อง มีลีลาทำร่าอ่อนช้อย สวยงาม เพื่อให้เหมาะกับการแสดงชุดนี้

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่ใช้ประกอบการแสดงชุด ปัตยอภัยภูเบศร มีต้นแบบมาจากการแต่งกายของสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง และเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ (แพ บุนนาค) ทรงผมตัด หรือเรียกอีกแบบว่าทรงดอกกระพุ่ม มีต้นแบบมาจากการเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุจิตราภรณี พระราชธิดา ในสมัยรัชกาลที่ ๕ ซึ่งประกอบด้วย

๔.๑ เครื่องประดับเป็นเครื่องทองคำขาว เนื่องจากเป็นความนิยมของผู้หญิงในสมัยรัชกาลที่ ๕ ประกอบด้วย ๑) จี้คอ ๒) เข็มกลัดคีย์สโตน ๓) หัวเข็มขัด ๔) เข็มขัด

๔.๒ เครื่องแต่งกายของปัตยอภัยภูเบศร ได้สร้างสรรค์ให้บริเวณช่วงตัวมีรูปทรงมากขึ้นคล้ายคอร์เซท ที่นิยมในสมัยวิกตอเรียที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ ๕ ประกอบด้วย ๑) เสื้อแขนหมูแฮม (เสื้อตัวใน) ๒) คอร์เซท (เสื้อตัวนอก) ๓) สไบแพรจีบ ๔) โจงกระเบน ๕) ถู่น่อง ๖) รองเท้าคัทชู



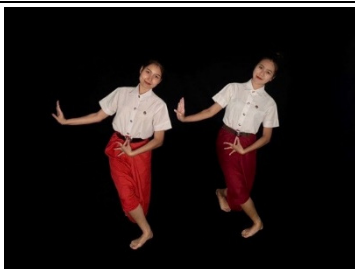
ภาพที่ ๑ เครื่องแต่งกายชุด ปัตยอภัยภูเบศร
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕. ท่ารำ

การสร้างสรรค์ประดิษฐ์ท่ารำชุด ปัตยอภัยภูเบศร คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำประวัติของเจ้าพระยาอภัยภูเบศร และประวัติความเป็นมาของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร มาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ โดยมีแนวคิดท่ารำมาตรฐานมาจากแม่บทใหญ่ และท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่มีแนวคิดมาจากนาฏศิลป์ร่วมสมัย (contemporary) นำมาผสมผสานร่วมกับท่ารำมาตรฐาน โดยประยุกต์ให้เหมาะสมกับชุดการแสดง

๕.๑ ทำรำมาตรฐาน

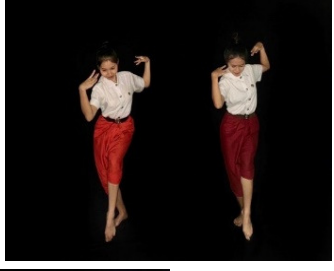
ตารางที่ ๑ ทำรำมาตรฐาน

ลำดับที่	ชื่อท่ารำ	รูปท่ารำ
๑.	ท่าพรหมสี่หน้า	
๒.	ท่าอัมพร	
๓.	ท่าผาลาเพียงไหล่	
๔.	ท่าเจ็ดฉิน	
๕.	ท่ายุงพื่อนหาง	
๖.	ท่าเดิน	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕.๒ ท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

ตารางที่ ๒ ท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

ลำดับที่	ความหมายท่ารำ	รูปท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่
๑.	ชื่อท่า บูรพาทศอภัยภูเบศร ความหมาย เป็นสัญลักษณ์ความรักของเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่มีต่อแผ่นดินสยาม และสร้างตึกให้หันหน้าตึกไปทางทิศตะวันออก เพื่อหวังว่าสักวันหนึ่งจะได้กลับไปอยู่ที่เมืองพระตะบองอีกครั้ง	 
๒.	ชื่อท่า จตุรวาโย ความหมาย เป็นเครื่องหมายที่แสดงทิศทั้งสี่และทิศทางของลม ที่แสดงถึงความล้ำสมัยของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร	 
๓.	ชื่อท่า หัสติน ความหมาย ลายปูนปั้นรูปหัวช้างบริเวณมุขด้านหน้าของตึกจึงเปรียบเสมือนเสาหลักที่เป็นความมั่นคงของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร	  
๔.	ชื่อท่า ปันหย่า ความหมาย หลังคาสี่อิฐเป็นหลังคาทรงปันหย่า โดยการผสมผสานกับศิลปะตะวันตกที่โดดเด่น	  

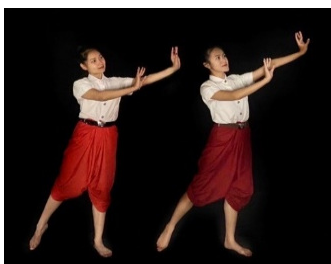
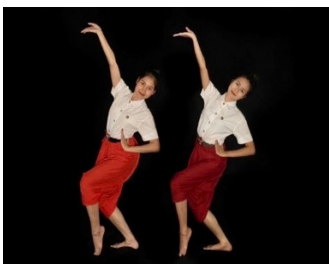
ตารางที่ ๒ ทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (ต่อ)

ลำดับที่	ความหมายทำรำ	รูปทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่
๕.	ชื่อท่า บัญชร ความหมาย ประตูละหน้าต่างของ ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรเป็นการ ผสมผสานลักษณะลวดลายแบบ ตะวันตก และสีที่สวยงาม	 
๖.	ชื่อท่า คีร์สโตน ความหมาย สื่อให้เห็นถึงลายปูนปั้น รูปหน้าคนแบบสมมาตร ทรงบาน กระจกรูปไข่หรือโล่ทรงรี ด้านข้าง เป็นลายอุบะแบบตะวันตกมีพวงอุ้ง ห้อยขนานทั้งสองข้างต่อเนื่องด้วย ลายก้านขดใบเทศทั้งซ้ายและขวา	  
๗.	ชื่อท่า Garland (มาลัยเฟื่องอุบะ แบบตะวันตก) ความหมาย สื่อให้เห็นถึงลวดลาย ปูนปั้นประดับเป็นรูป พวงมาลัย เฟื่องอุบะ แบบตะวันตกหรือ Garland	     

ตารางที่ ๒ ทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (ต่อ)

ลำดับที่	ความหมายทำรำ	รูปทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่
๘.	ชื่อท่า Palm tree style (ลวดลายต้นปาล์ม) ความหมาย สื่อให้เห็นถึงลวดลายปูนปั้นรูปต้นปาล์มที่ตกแต่งบริเวณหน้าจั่วของตึก	 
๙.	ชื่อท่า KanThuay pattern (ลวดลายของ मुखหน้าตึก) ความหมาย สื่อให้เห็นลวดลายของ मुखหน้าตึก เป็นลวดลายปูนปั้นแบบตะวันตก	  
๑๐.	ชื่อท่า ทศนา ความหมาย สื่อให้เห็นถึงการเดินทางมาถึง ณ ตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรแห่งนี้	 
๑๑.	ชื่อท่า เคาะเท้า ความหมาย สื่อให้เห็นถึงการเคาะดินออกจากรองเท้าก่อนที่จะขึ้นตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร	   

ตารางที่ ๒ ทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (ต่อ)

ลำดับที่	ความหมายทำรำ	รูปทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่
๑๒.	ชื่อท่า ไปยุโรป ความหมาย สื่อให้เห็นถึงเพื่อระลึกถึงครั้งที่ไปยุโรปและตีแบบเดียวกันในเมืองพระตะบอง	     
๑๓.	ท่าเชื่อม	    

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

บทสรุป

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยชุด ปัตตอภัยภูเบศร คณะผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์รูปแบบการแสดง โดยนำเสนอ รูปแบบของผลงาน ในรูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ซึ่งการแสดงแบ่งออกเป็น ๓ ช่วง และมีองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ได้แก่ ช่วงที่ ๑ อภัยภูเบศร กล่าวถึงประวัติผู้สร้างตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร และความจงรักภักดีของเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ที่มีต่อรัชกาลที่ ๕ ช่วงที่ ๒ ปัตตอภัยภูเบศร กล่าวถึงความงดงามของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ลักษณะลวดลายตะวันตกแบบบาโร้คของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ช่วงที่ ๓ อรรถกรอภัยภูเบศร กล่าวถึงคุณประโยชน์ของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร ที่โดดเด่นด้านการแพทย์แผนไทย บทร้องและดนตรี ได้ประพันธ์บทร้องและทำนองขึ้นมาใหม่ มีเนื้อหาที่กล่าวถึงความจงรักภักดีของเจ้าพระยาอภัยภูเบศรที่มีต่อแผ่นดินสยาม และความงามของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศรโดยใช้เครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีสากล และเสียงเอฟเฟค ผู้แสดง คัดเลือกนักแสดงผู้หญิงทั้งหมด ๑๐ คน ที่มีพื้นฐานในการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีทักษะการรำที่ถูกต้อง มีลีลา ท่าร่าอ่อนช้อย สวยงาม เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ที่ใช้ประกอบการแสดงมีต้นแบบมาจาก การแต่งกายของสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง และเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ โดยออกแบบให้บริเวณช่วงตัวมีรูปทรงมากขึ้นคล้ายคอเสื้อที่นิยมในสมัยวิกตอเรีย ที่ได้รับอิทธิพลมาจากชาติตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ ๕ ประกอบด้วย ๑) เสื้อแขนหมูแฮม (เสื้อตัวใน) ๒) คอเสื้อ (เสื้อตัวนอก) ๓) สไบแพรวจีบ ๔) โจงกระเบน ๕) ถิ่นน่อง ๖) รองเท้าคัทชู ใช้เครื่องประดับเป็นเครื่องทองคำขาว ประกอบด้วย ๑) จี้คอ ๒) เข็มกลัดคิยส์โตน ๓) หัวเข็มขัด ๔) เข็มขัด ทรงผมตัดหรือเรียกอีกแบบว่า ทรงดอกกระพุ่ม ด้านท่ารำ สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่มีแนวคิดมาจากนาฏศิลป์ร่วมสมัย (contemporary) นำมาผสมผสานร่วมกับท่ารำมาตรฐาน โดยประยุกต์ให้เหมาะสมกับชุดการแสดง

รายการอ้างอิง

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. (๒๕๔๒). **วัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์**

เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดปราจีนบุรี. ปราจีนบุรี: อภินันทนาการ.

รัตนภณ พัทธกัญญา. (๒๕๕๗). **สถาปัตยกรรมของตึกเจ้าพระยาอภัยภูเบศร จังหวัดปราจีนบุรี.**

วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิไลเลขา ถาวรธนสาร. (๒๕๔๕). **ขนานนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดปราจีนบุรี. (๒๕๖๑). **โบราณสถานและวัตถุ.** ปราจีนบุรี: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดปราจีนบุรี.

ระบำนลพบุรีศรีชเยศ

วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: ภูกิจ พาสุนันท์*

บทนำ

เมืองลพบุรีนับเป็นเมืองที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ และมีพัฒนาการของการอยู่อาศัยอย่างต่อเนื่องมายาวนาน โดยได้พบหลักฐานทางด้านโบราณคดีและงานศิลปกรรมที่มีการอยู่อาศัยมาตั้งแต่ในสมัยก่อนประวัติศาสตร์จนถึงปัจจุบัน จากหลักฐานของความเป็นเมืองที่มีฐานะทางประวัติศาสตร์เทียบเท่ากับศูนย์กลางทางการเมือง และอาณาจักรสมัยวัฒนธรรมทวารวดีในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๒ - ๑๖ วัฒนธรรมเขมรระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๖ จนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ สมัยหมดอำนาจทางการเมืองของอาณาจักรกัมพูชาโบราณและก่อการสถาปนากรุงศรีอยุธยาขึ้นถึงปี พ.ศ. ๑๘๙๓ สมัยกรุงศรีอยุธยา เมืองลพบุรียังคงมีความสำคัญในฐานะเมืองลูกหลวงสมัยอยุธยาตอนต้น จนมามีฐานะเปรียบเสมือนเมืองหลวงแห่งที่ ๒ ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช และมาฟื้นฟูอีกครั้งหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (กรมศิลปากร, ๒๕๓๑)

หลักฐานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ของเมืองลพบุรีระหว่างกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ถือเป็นช่วงเวลาที่มีความสำคัญที่สุดในการศึกษางานศิลปกรรมเมืองลพบุรี โดยสิ่งที่ควรกล่าวถึงเป็นอันดับแรกคือ วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ เนื่องจากเป็นโบราณสถานสำคัญประจำเมืองลพบุรี มีหลักฐานของงานศิลปะหลายยุคหลายสมัย อันแสดงให้เห็นความต่อเนื่องในงานศิลปกรรม เชื่อว่าพระปรางค์วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ ลพบุรีนั้นมีพัฒนาการจนเป็นลักษณะของพระปรางค์ไทยที่ไม่ใช่ปราสาทเขมร เช่นรูปทรงที่สูงขึ้น ระเบียบลวดลายในสมัยอยุธยาตอนต้น ถือเป็นต้นแบบของพระปรางค์ไทยอย่างแท้จริง (ชมรมอนุรักษ์โบราณวัตถุสถานและสิ่งแวดล้อมจังหวัดลพบุรี, ๒๕๖๒)

จากการศึกษาเทวารูปปั้นประดับ หรือเทพนมประดับฐานกลีบบะเพือง มีการปั้นเศียร พระพักตร์ พระโอษฐ์ และกรอบข้มเรือนแก้วหรือประภามณฑล พบที่ปรางค์ประธานวัดพระศรีมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี ลักษณะสำคัญที่สรุปได้ว่าไม่ใช่เป็นอิทธิพลเขมรโดยตรง แต่เป็นการผสมผสานกับศิลปะสุโขทัยที่รับมาจากลังกา คือ ขวาทรงสูง กรองคอ พาหุรัด และอุทรพันธะ สอดคล้องกับรูปแบบพระปรางค์เจดีย์ และลวดลายอื่น ๆ ที่ปรากฏอยู่ในศิลปะสมัยอยุธยา (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, ๒๕๕๙)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

จากศิลปกรรมเกี่ยวกับประวัติศาสตร์สู่การแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ระบำนลพบุรีศรีชเยศ ได้นำประเด็นกล่าวถึงโบราณสถานที่สำคัญของจังหวัดลพบุรี ถูกสร้างขึ้นและดำรงอยู่มาหลายยุคสมัย คือ ปรางค์ประธานวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี เป็นหนึ่งในหลักฐานทางวัฒนธรรมที่ตั้งอยู่ในเมืองลพบุรี

* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

เป็นศูนย์กลางความเจริญทางวัฒนธรรมในบริเวณภาคกลางของไทย อีกทั้งเปรียบเสมือนตัวแทนของการสืบต่องานศิลปกรรม และเป็นต้นแบบสำคัญให้กับศิลปกรรมสมัยอยุธยา และรัตนโกสินทร์อย่างแท้จริง ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำข้อมูลทางประวัติศาสตร์มาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์เรื่องราวของระบำนานาภูมิศิลป์ไทย และออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยสมมุติให้เหล่าเทวดานางฟ้าชุมนุมประตูประพรังค์ วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ เป็นผู้ร่ายรำอวยพรให้ผู้คนในเมืองลพบุรีประสบแต่ความสุขความเจริญรุ่งเรือง



ภาพที่ ๑ วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด ระบำลพบุรีศรีชเยศ

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ระบำลพบุรีศรีชเยศ มีขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน ประกอบด้วย ลำดับขั้นตอน ดังนี้

- ขั้นตอนที่ ๑ การสร้างแนวคิดของการแสดง
- ขั้นตอนที่ ๒ การสร้างสรรค์ทำนองเพลง เนื้อร้อง และดนตรีประกอบการแสดง
- ขั้นตอนที่ ๓ การคัดเลือกผู้แสดง
- ขั้นตอนที่ ๔ การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และอุปกรณ์ประกอบการแสดง
- ขั้นตอนที่ ๕ การออกแบบกระบวนการท่ารำ
- ขั้นตอนที่ ๖ นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ / ผู้ทรงคุณวุฒิ / คณาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี
- ขั้นตอนที่ ๗ เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

๑. รูปแบบของผลงาน

ในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระเบบาลพบุรีศรีชเยศ คณะผู้สร้างสรรค์ ได้ออกแบบรูปแบบการแสดงแบบนาฏศิลป์ไทย โดยรูปแบบการแสดงจะแบ่งเหล่าเทวดานางฟ้าออกเป็น ๒ ระดับ คือ

๑) เทวดานางฟ้าประดับขั้ววิมาน จำนวน ๑ คู่ (ตัวละครเอก)

๒) เทวดานางฟ้าหน้าบันในขั้วเรือนแก้วปราศรัยประธาน จำนวน ๖ คู่ (ตัวละครรอง) รวมทั้งสิ้นผู้แสดงฝ่ายพระ ๗ คน และฝ่ายนาง ๗ คน นำเสนอเป็นเรื่องราวไว้ ๒ ช่วง ดังนี้

การแสดงช่วงที่ ๑ “สถิตย์ธานี” แสดงถึง เหล่าเทวดานางฟ้าลงมายู่ปกป้องรักษาเมืองลพบุรี

การแสดงช่วงที่ ๒ “ลพบุรีศรีชเยศ” แสดงถึง การเฉลิมฉลองสรรเสริญความเจริญ และมีอำนาจยิ่งใหญ่ของเมืองลพบุรี การสร้างสรรค์ทำรำมีโครงสร้างแบบโบราณคดีสมัยละโว้ ยุชยาตอนต้น และรัตนโกสินทร์มาผสมผสานกัน รวมถึงการเลือกใช้ทำนาฏศัพท์อย่างนาฏศิลป์ไทยแบบหลวงที่ให้ความหมายสอดคล้องกับคำว่า “ชเยศ” เพื่อแสดงถึงอัตลักษณ์ของการแสดงชุดนี้

๒. บทร้องและดนตรี

เพลงลพบุรีศรีชเยศ เป็นผลงานการประพันธ์สร้างสรรค์ชุดใหม่ ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี ใช้บรรเลงสำหรับการแสดงชุด ระเบบาลพบุรีศรีชเยศ โดยใช้ข้อมูลมาจากคำ ๒ คำ คือ “ลพบุรี” ซึ่งเป็นชื่อยุคสมัยที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ ผ่านกาลเวลาที่สำคัญ มีความเป็นมาอันยาวนาน สร้างบ้านแปงเมืองด้วยชนชั้นปกครองในอดีต ต่อสู้และปกป้องบ้านเมืองให้มีความเจริญรุ่งเรืองทั้งทางด้านศิลปวัฒนธรรม ทั้งดงาม การเมือง การปกครองที่มั่นคง ด้วยอำนาจบุญญาบารมีของพระมหากษัตริย์และอาณาประชาราษฎร์ที่มีความเคารพ บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทวดาประจำทิศประจำเมือง สถานที่สำคัญทางศาสนาที่มีมาแต่เดิม คือ พระปราสาทและพระเจดีย์ภายในวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ เมืองลพบุรี จากความศรัทธาเลื่อมใสได้หล่อหลอมเป็นพลังใจให้เกรงกล้า สามารถต่อสู้กับอริราชศัตรู จนได้รับชัยชนะที่ไม่มีใครมาพิชิตได้ ส่วนคำว่า “ศรีชเยศ” หมายถึง ผู้เป็นใหญ่ด้วยชัยชนะ เมื่อนำคำดังกล่าวมารวมกันว่า “ลพบุรีศรีชเยศ” จึงมีความหมายว่า “เมืองลพบุรีที่ยิ่งใหญ่ด้วยชัยชนะ”

จากข้อมูลดังกล่าว ที่ได้ศึกษาประวัติศาสตร์ตลอดจนเรื่องราวการนำเสนอการแสดงชุดนี้ ผู้ประพันธ์ได้เลือกเพลงขึ้นพลับพลา หรือเพลงสามไม้บอก อัตราจังหวะ ๒ ชั้น หน้าทับปรบไ้ท่อนเดียว ซึ่งความหมายของเพลง คือ ความมีอำนาจราชศักดิ์ และแสดงความสง่างามของตัวละคร มาเป็นเค้าโครงการประพันธ์ทำนองเพลงสำหรับการแสดงชุดนี้ ส่วนแรกของเพลงคือ ทำนองลูกนำ เพื่อเชื่อมโยงในส่วนที่ ๒ คือ ทำนองเพลงเที่ยวแรก และเพิ่มทำนองเที่ยวเปลี่ยน เพื่อให้มีความแตกต่างกับทำนองเที่ยวแรก อัตราจังหวะสองชั้น ส่วนที่ ๓ ตัดลงด้วยเพลงเร็ว อัตราจังหวะชั้นเดียว และจบลงด้วยทำนองจบในส่วนที่ ๔ ท้ายเพลงลพบุรีศรีชเยศ อย่างสมบูรณ์

๓. ผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงในการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ระเบบาลพบุรีศรีชเยศ เนื่องด้วยการแสดงชุดนี้สร้างสรรค์ในรูปแบบของระบำที่ประกอบด้วยตัวพระและตัวนาง โดยมีตัวละครเอก ๑ คู่ และตัวละครรอง ๖ คู่ โดยผู้สร้างสรรค์พิจารณาเลือกให้ผู้แสดงตัวพระเป็นนักเรียนนักศึกษาโขนพระ และตัวนางเป็นนักเรียนนักศึกษาละครนาง ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี ซึ่งกำหนดให้รูปร่างของผู้แสดงตัวละครเอกทั้งคู่ มีส่วนสูงที่มากกว่าตัวละครรองทั้ง ๖ คู่ อีกทั้งพิจารณาจากความสามารถในการถ่ายทอดกระบวนท่ารำและความเหมาะสม

ในการรับบทบาทของตัวละคร นอกจากนี้ยังสามารถปรับเปลี่ยนผู้แสดงตัวพระโดยใช้ผู้แสดงที่เป็นพระละครได้อีกด้วย

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

จากการศึกษาเทวदारูปปั้นประดับที่ปราสาทประธานวัดพระศรีมหาธาตุ ลพบุรี ข้อมูลทางวิชาการกล่าวว่าเป็นการผสมผสานกับศิลปะสุโขทัยและศิลปะสมัยอยุธยา ที่คงอยู่มาจนถึงปัจจุบันในสมัยรัตนโกสินทร์ จึงเกิดเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้สร้างสรรค์นำการผสมผสานเครื่องแต่งกายของทั้ง ๓ ยุคสมัย ได้แก่ ศิราภรณ์ และการนุ่งผ้าของนางฟ้าแบบสมัยลพบุรี เสื้อเทวดานางฟ้า และการนุ่งผ้าของเทวดาแบบสมัยอยุธยา เครื่องประดับเทวดานางฟ้าแบบสมัยรัตนโกสินทร์ เป็นต้น สืบให้เห็นถึงเทวดานางฟ้าที่ได้ประดิษฐานอยู่ ณ วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ ลพบุรี ผ่านเรื่องราวทางประวัติศาสตร์มาทั้ง ๓ ยุคสมัย



ภาพที่ ๑ เครื่องแต่งกายตัวละครเอก
เทวดานางฟ้าประดับซุ้มวิมาน
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๒ เครื่องแต่งกายตัวละครรอง
เทวดานางฟ้าหน้าบันในซุ้มเรือนแก้วปราสาทประธาน
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๕. ทำรำ

การแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ระบายลพบุรีศรีชยเศ เป็นการสร้างสรรค์ขึ้นจากแรงบันดาลใจในเรื่องราวประวัติศาสตร์ของเมืองลพบุรี โดยการนำคำสำคัญ คือ คำว่า “ชยเศ” มาขยายความ ออกแบบทำรำประกอบการแสดง เพื่อสื่อความหมายเชื่อมโยงกับคำสำคัญเพื่อเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบของระบำ เพื่อสื่อสารสร้างสรรค์การแสดงออกท่าทางต่าง ๆ จนเกิดความวิจิตร งดงาม อ่อนช้อย ท่วงทำงิรียาที่แสดงออกมามีความนุ่มนวลและประณีต ร้อยเรียงให้สอดคล้องกับทำนองเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่

โดยโครงสร้างของกระบวนการทำรายการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ระเบิดปฐพีศรีษะยศ ที่ปรากฏอยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์ทำรำ คือ การใช้วัยะร่างกายและลีลาท่าร่าตั้งแต่ศีรษะ มือ เท้า ขา ไหล่ และลำตัว เป็นทำนาฏยศัพท์ที่นำมาใช้ทั้งหมดที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของการแสดง ประกอบด้วย ๑) ลักคอง ๒) กล่อมหน้า ๓) สะบัดจีบ ๔) แทะมือ ๕) เล่นเท้า ๖) สะดุดเท้า ๗) กล่อมไหล่ ๘) ตีไหล่ และ ๙) กระทายไหล่ โดยผู้สร้างสรรค์วิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ทำรำได้ ๓ รูปแบบ ดังนี้

๕.๑ การนำกระบวนการทำรำพื้นฐานและท่ารำแม่บทมาใช้



ภาพที่ ๓ “ท่ารำที่อยู่ในเพลงเร็ว” ในท่ารำพื้นฐาน
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๔ “ท่าบัวชูฝัก” ในท่ารำแม่บท
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๕.๒ การเลือกกระบวนการทำรำในเพลงหน้าพาทย์มาปรับลดให้เหมาะสมกับการแสดง



ภาพที่ ๕ “กระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์” เพลงหน้าพาทย์ช้าเรีวนรายณ์
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๖ “กระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ (ตัวละครเอก)” เพลงหน้าพาทย์ช้าเรีวนรายณ์
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๕.๓ การตีบทมาใช้ประดิษฐ์ท่ารำเพื่อสื่อความหมาย



ภาพที่ ๗ “เหล่าเทวดานางฟ้ามองดูอยู่”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๘ “เหล่าเทวดานางฟ้าจะมาร่ายรำอวยพร”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

บทสรุป

การแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ระเบาลพบุรีศรีชเยศ เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี จัดทำขึ้นประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๕ เกิดจากการศึกษาข้อมูลของโบราณสถานที่สำคัญของจังหวัดลพบุรี ที่สร้างขึ้นและดำรงอยู่มาหลายยุคสมัย คือ ปราสาทประธานวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี อันเป็นหนึ่งในหลักฐานทางวัฒนธรรมที่ตั้งอยู่ในเมืองลพบุรี ที่บ่งบอกถึงการเป็นศูนย์กลางความเจริญทางวัฒนธรรม ในบริเวณภาคกลางของไทย อีกทั้งเปรียบเสมือนตัวแทนของการสืบต่องานศิลปกรรม และเป็นต้นแบบสำคัญ ให้กับศิลปกรรมสมัยอยุธยา และสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งจากการศึกษาดังกล่าวผู้สร้างสรรค์จึงได้นำข้อมูลทางประวัติศาสตร์มาใช้เป็นแนวคิดการสร้างสรรค์เรื่องราวของระบำในนาฏศิลป์ไทยและออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยสมมุติให้เหล่าเทวดานางฟ้าชุมนุมประดู่พระปราสาท วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ เป็นผู้ร่ายรำอวยพรให้ผู้คน ในเมืองลพบุรีประสบแต่ความสุขความเจริญรุ่งเรือง

ระเบาลพบุรีศรีชเยศ หมายถึง ความเจริญรุ่งเรืองที่เกิดขึ้นในเมืองลพบุรี เป็นการสร้างสรรค์การแสดง ในรูปแบบระบำนาฏศิลป์ไทย สื่อให้เห็นถึงเมืองแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่มีเหล่าเทพเทวาและเหล่านางฟ้าปกป้อง รักษาอยู่ตามพระปราสาทของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ มาร่ายรำอวยพรเฉลิมฉลอง แซ่ซ้องสรรเสริญความยิ่งใหญ่ และความเป็นมหาอำนาจของเมืองลพบุรี ซึ่งวัดพระศรีรัตนมหาธาตุเป็นวัดที่อยู่ท่ามกลางความเจริญมาทุกยุคสมัย โดยเฉพาะยุคของกรุงศรีอยุธยาสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช การสร้างสรรค์ทำร่ายอย่างระบำโบราณคดี สมัยละโว้ อยุธยาตอนต้น และรัตนโกสินทร์มาผสมผสานกัน รวมถึงการเลือกใช้ทำนาฏยศัพท์อย่างนาฏศิลป์ไทย แบบหลวงที่ให้ความหมายสอดคล้องกับคำว่า “ชเยศ” มาขยายความสู่ทำรำประกอบการแสดง ร้อยเรียง กระบวนทำรำให้สอดคล้องกับทำนองเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ อีกทั้งกระบวนทำรำที่สื่อความหมายเชื่อมโยงกับ คำสำคัญเพื่อเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบของระบำ โดยวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ทำรำได้ ๓ รูปแบบ คือ ๑) การนำกระบวนทำรำพื้นฐานและทำรำแม่บทมาใช้ เช่น ทำรำที่อยู่ในเพลงเร็วในทำรำพื้นฐาน ทำบัวชูฝึกในทำรำแม่บท ๒) การเลือกกระบวนทำรำในเพลงหน้าพาทย์มาปรับลดให้เหมาะสมกับการแสดง ได้แก่ กระบวนทำรำในเพลงหน้าพาทย์ช้าเร็ววรารายณ์ และ ๓) การตีบทมาใช้ประดิษฐ์ทำรำเพื่อสื่อความหมาย เช่น เหล่าเทวดานางฟ้ามองดูอยู่ เหล่าเทวดานางฟ้าจะมาร่ายรำอวยพร “ระเบาลพบุรีศรีชเยศ” มีโครงสร้าง ของกระบวนทำรำปรากฏอยู่ใน ๓ รูปแบบของกระบวนการสร้างสรรค์ทำรำ คือ การใช้อวัยวะร่างกายและลีลา ทำรำตั้งแต่ศีรษะ มือ เท้าและขา ไหล่และลำตัว ดังจะกล่าวเป็นทำนาฏยศัพท์ที่นำมาใช้ทั้งหมดที่บ่งบอกถึง

อัตลักษณ์ของการแสดง ได้แก่ ลักคอง กล่อมหน้า สะบัดจีบ แหว่งมือ เล่นเท้า สะดุดเท้า กล่อมไหล่ ตีไหล่ กระท่ายไหล่ ซึ่งทั้งหมดเป็นปัจจัยหลักในการสร้างสรรค์การแสดง โดยการวิเคราะห์เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ เพื่อสรุปหาคำจำกัดความ และขยายต่อสู่การสร้างสรรค์กระบวนการทำร่ำอันเป็นอัตลักษณ์ของชุดการแสดง สามารถมุ่งเน้นถึงความสำคัญของการพัฒนาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่เชื่อมโยงกับโบราณสถาน ประจำจังหวัดลพบุรี

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (๒๕๓๑). **แหล่งโบราณคดีประเทศไทย เล่ม ๒**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

ชมรมอนุรักษ์โบราณวัตถุสถานและสิ่งแวดล้อมจังหวัดลพบุรี. (๒๕๖๒). **โบราณคดีและพิพิธภัณฑสถาน บ้านพรหมหินใต้ ตำบลหลุมข้าว อำเภอโคกสำโรง จังหวัดลพบุรี**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดียนตุลา.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (๒๕๕๙). **ลพบุรี หลังวัฒนธรรมเขมร**. กรุงเทพฯ: มติชน.

ร่างไว้เกี่ยว

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: กฤษณะ สายสุนีย์* และชยพร ไชยสิทธิ์**

บทนำ

รองเง็ง เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่นิยมเล่นกันมาก โดยเฉพาะในแถบสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่ ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่ากำเนิดมาจากที่ใด บ้างก็ว่าเกิดขึ้นครั้งแรกที่เมืองมะละกา บ้างก็ว่าเมืองตรังกานู บ้างก็ว่าเกิดที่เมืองปัตตานี แต่สันนิษฐานว่าการละเล่นนี้เกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา รัชสมัยของสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ เนื่องด้วยมีพ่อค้าชาวสเปน โปรตุเกส หรือฮอลันดาที่เข้ามาติดต่อค้าขายทางภาคใต้ของไทย ดังที่ กำพล จำปาพันธ์ (๒๕๔๘) กล่าวว่า ในสมัยอยุธยาชาวตะวันตกเข้ามาขายเครื่องถ้วยการค่าของตนในดินแดนมลายู โดยมีปัตตานีเป็นศูนย์กลางสำคัญทางการค้า ซึ่งเป็นชุมทางการค้าของแหลมมลายูมีพ่อค้าโปรตุเกส ฮอลันดา และเปอร์เซียเดินทางมาค้าขายที่นี่ โดยทำการติดต่อค้าขายระหว่างอยุธยา ปัตตานี ไทรบุรี นครศรีธรรมราช สงขลา ภูเก็ต และเมืองบันตัมในเกาะชวา

จากการเข้ามาขายเครื่องถ้วยทางการค้าดังกล่าวแล้ว ชาวตะวันตกเหล่านี้ยังมีบทบาทเชื่อมโยงทางวัฒนธรรมกับบ้านเมืองต่าง ๆ ในแถบที่ตนเข้ามาติดต่อทำการค้าขาย โดยการนำเอาศิลปวัฒนธรรมประจำชาติของตนเข้ามาในพื้นที่ที่ตนไปติดต่อค้าขาย อีกทั้งการตั้งหลักปักฐานในพื้นที่ทางแถบภาคใต้ที่เข้าไปทำการค้าขายแล้วนำการเล่นอันเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติของตนมาเล่นในโอกาสต่าง ๆ เช่น การนำเครื่องดนตรี บทเพลง ทำเต็น การละเล่นมาแสดงในงานรื่นเริงวันสำคัญ หรือเทศกาลต่าง ๆ ซึ่งมีการเต้นรำกันเป็นคู่ตามจังหวะเพลง ทำให้ชาวพื้นเมืองในท้องถิ่นนั้นได้พบเห็นจึงเกิดความสนใจแล้วจดจำและนำแบบอย่างการเล่นเหล่านั้นมาปรับปรนทางวัฒนธรรมให้เข้ากับบริบทวัฒนธรรมของตนเองจนเกิดเป็นวัฒนธรรมอย่างใหม่กลายเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่นภาคใต้ที่เรียกว่า “รองเง็ง” (อภิณัฐธาทองเกลี้ยง, ๒๕๕๓) รองเง็งเป็นการละเล่นที่เน้นการเคลื่อนไหวทำให้สัมพันธ์กับจังหวะดนตรี ใช้การแต่งกายแบบชาวพื้นเมืองไทยมุสลิม มีลักษณะการเต้นรำเป็นคู่ ชายหญิงแสดงท่าทางการเกี่ยวพาราสักันด้วยความสุภาพ ไม่มีการถูกเนื้อต้องตัวกัน เนื่องจากต้องอยู่ในขนบธรรมเนียมของศาสนาอิสลาม (ทัศนียา วิกพันธุ์, ๒๕๕๐) จากการแพร่ขยายศิลปวัฒนธรรมของชาวตะวันตกในท้องถิ่นภาคใต้ทำให้รองเง็งเข้ามามีบทบาทในสังคมภาคใต้ทั้งบ้านขุนนางตลอดจนชาวบ้านในชุมชนต่าง ๆ ซึ่งแต่ละที่ที่รองเง็งไปปรากฏอยู่นั้นมีการปรับใช้รูปแบบการเล่นตามบริบทแวดล้อมของท้องถิ่น ทำให้รองเง็งอาจแบ่งออกเป็น ๓ รูปแบบ ดังนี้

๑. รองเง็งแบบราชสำนัก เกิดจากบ้านขุนนางหรือเจ้าเมืองไทยมุสลิมในหัวเมืองปัตตานีสมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. ๒๔๓๔-๒๔๔๔) โดยเจ้าเมืองนำการเต้นรำมาเล่นกันในงานฉลองบุญบารมี

* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

** อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ของเจ้าเมือง ต่อมาจึงได้มีการฝึกข้าทาสบริวารที่เป็นผู้หญิงขึ้น สำหรับใช้ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง งานพระราชพิธี และงานรื่นเริงต่าง ๆ มีลักษณะเป็นศิลปะประยุกต์ มีจังหวะและทำนองเรียบง่าย ไพเราะแต่ไม่ค่อยเข้าใจมากนัก อีกทั้งโอกาสการปฏิสัมพันธ์กันระหว่างชาวบ้านกับชนชั้นสูงไม่มีบ่อยครั้งนัก ทำให้ร่องเงืงรูปแบบนี้ไม่ค่อยแพร่หลายมาสู่ชาวบ้าน ส่วนการเต้นรำประกอบนั้นมีรูปแบบของนาฏศิลป์ คือ มีลักษณะพลิ้วไหว อ่อนช้อย ทั้งลีลาของมือ แขน ลำตัว และเท้า ในยุคแรกจะขับกลอนโต้ตอบกันประกอบการแสดง ภายหลังไม่ปรากฏการขับร้องมีเพียงการบรรเลงดนตรีประกอบการเต้น และรำเท่านั้น นิยมเล่นกันในแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่ ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส (กลิ่น คงเหมือนเพชร, ๒๕๓๘; ทศนียา วิศพันธุ์, ๒๕๕๐; และสุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, ๒๕๖๘)

๒. ร่องเงืงชาวเล นิยมเล่นกันในหมู่ชาวเล (อุรักลาโว้ย) มีรูปแบบคล้ายคลึงกับร่องเงืงราชสำนัก แต่ต่างกันตรงที่ร่องเงืงชาวเลมีการขับร้องโต้ตอบกัน เป็นภาษามลายู (ชาวเลใช้ภาษามลายูเชื้อสายเกาะปีนัง) ส่วนการเต้นจะไม่มุ่งเน้นความประณีตมากนัก มีท่าทางอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน มักนิยมเล่นกันในงานรื่นเริง และพิธีกรรมภายในหมู่บ้าน (ทศนียา วิศพันธุ์, ๒๕๕๐)

๓. ร่องเงืงชาวบ้าน หรือร่องเงืงตันหยง สันนิษฐานว่ากลุ่มชาวไทยมุสลิมในแถบจังหวัดภาคใต้ ผังตะวันตกรับรูปแบบการละเล่นมาจากชาว-มลายู แล้วนำมาปรับใช้เพื่อสร้างลักษณะเฉพาะของตนเองขึ้นใหม่ ด้วยการดัดแปลงท่าเต้น ดนตรีประกอบจังหวะทำนอง และบทร้องโต้ตอบกันก็ปรับเป็นภาษาท้องถิ่นภาคใต้ หรือภาษาไทย ร้องโต้ตอบกันเป็นบทกลอนเรียกว่า “เพลงตันหยง” ไม่มุ่งเน้นการเต้นและรำมากนัก (ทศนียา วิศพันธุ์, ๒๕๕๐) ภายหลังได้นำเอารูปแบบการร่ายเข้ามาผสมผสานจึงทำให้ท่ารำและบทร้องเปลี่ยนแปลงไป โดยมีลักษณะเช่นเดียวกับร่าย กล่าวคือ มีนางรำนั่งอยู่ในที่ที่จัดเตรียมไว้ จากนั้นชายไทยพุทธ และชายไทยมุสลิม จะเข้าไปขอเต้นด้วย โดยไม่มีการเดินเป็นวงกลมเหมือนกับร่าย แต่จะยืนเต้นอยู่กับที่ คู่เต้นหันหน้าเข้าหากัน ใช้ท่ามือ ท่าเท้า การโอนอ่อน โยกตัว และย่อตัวเป็นหลัก อีกทั้งในขณะที่เต้นอยู่นั้นจะร้องเพลงโต้ตอบกัน บทเพลงส่วนใหญ่จะสื่อถึงความรักและการเกี้ยวพาราสีกัน ซึ่งความสามารถในการแก้ต่างตอบโต้กันนี้ ถือเป็นเรื่องสำคัญ และสร้างความสนุกสนาน ผู้เล่นจะต้องอาศัยความทักษะ ความสามารถสูง มีปฏิภาณไหวพริบและมีความรู้เชิงกลอนเป็นอย่างดีอีกด้วย (จิตตนา หนูณะ, ๒๕๓๓) จากกระบวนการเล่นร่องเงืงตันหยงที่ผู้เล่นต้องอาศัย ทักษะ ความสามารถในการเชิงกลอนสูงนี้เองส่งผลให้การละเล่นดังกล่าวค่อย ๆ ลดความนิยม หรือผู้เล่นที่มีความสามารถสูงมาร่วมเล่นหาได้ยาก ทำให้การละเล่นร่องเงืงตันหยงต้องมีการพัฒนา ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงเพื่อความอยู่รอด

ทั้งนี้ ในแต่ละรูปแบบย่อมมีเอกลักษณ์หรือมีความแตกต่างกันในด้านองค์ประกอบการแสดง เช่น บทร้อง ภาษาที่ใช้ หรือเครื่องแต่งกาย ดังเช่นผลการวิจัยของ อภินันฐา ทองเกลี้ยง (๒๕๕๓) ศึกษาเรื่อง ศึกษาศิลปะพื้นบ้านร่องเงืงในพื้นที่เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ กล่าวถึงองค์ประกอบการแสดงศิลปะพื้นบ้านร่องเงืงในพื้นที่เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ โดยเปรียบเทียบความแตกต่างของการแสดงระหว่างร่องเงืงชาวเลกับร่องเงืงตันหยง แต่ทั้งสองรูปแบบแสดงถึงการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว ท่าเต้นส่วนใหญ่เน้นที่การใช้เท้ามากกว่าการใช้มือ

ผลงานวิจัยของ จิระเดช นุกุลโรจน์ (๒๕๖๒) ศึกษาเรื่อง กระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ กล่าวว่า กระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา จำนวน ๖ ชุดการแสดง

ได้แก่ ระเบ้ายกเกศชิติกาเฮง ระเบยตารีบุหงาดูอาร์ ระเบยตารีลีเล้งประยุกต์ ระเบยชามาลีชา ระเบยก็ปัสปายง และระเบยตารีเลบานาทัมบูริน มีการผสมผสานท่าเต้นรอนเง้ง โดยการนำเอกลักษณ์ของการเต้นรอนเง้งคือการเกี่ยวพาราสีของหนุ่มสาว ควบคู่กับการเล่นจิ้งหะเท้า เพื่อให้สอดคล้องประสานกับทำนองดนตรีที่บรรเลงในส่วนของการใช้มือจะพบค่อนข้างน้อย ซึ่งมีท่ามือหลัก ๆ เพียงแค่การกำมือหลวม ๆ ให้แขนตั้งฉากกับพื้นระดับอก ดังนั้นการเต้นรอนเง้งจึงเน้นการเคลื่อนไหวของเท้ามากกว่าการเคลื่อนไหวของมือและแขน กระบวนการสร้างสรรค์ระเบยพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลาได้มีการนำท่าเต้นรอนเง้งมาใช้ โดยการนำส่วนใดส่วนหนึ่งของท่าเต้นรอนเง้งมาประยุกต์ใช้ เช่น ลักษณะการใช้มือ การใช้เท้า

นอกจากนี้ผลการวิจัยของ จรรย์สมร ผลบุญ (๒๕๖๐) ที่ศึกษาเรื่อง การสืบสานการแสดงรอนเง้งต้นหยงโดยใช้สื่อทำรำต้นแบบ กล่าวถึงการสืบสานรอนเง้งต้นหยงด้วยการพัฒนาสื่อทำรำต้นแบบ ความเป็นวิธีการแสดงมีการปรับเปลี่ยนมาแสดงเป็นเพลง ๆ ไม่มีเนื้อร้อง อีกทั้งรอนเง้งต้นหยงจะแสดงย่ำเท้าอยู่กับที่ ทำให้ผู้ชมเกิดความเบื่อหน่าย จึงมีการนำรูปแบบการแปรแถวของนาฏศิลป์ไทยเข้ามาช่วยให้การแสดงน่าสนใจมากขึ้น แต่ยังคงทำรำดั้งเดิมไว้ เช่น เพลงลาชญาโง้ง เป็นเพลงไหว้ครูจึงได้สร้างสรรค์รูปแบบแถวเน้นแถวหน้ากระดาน นักแสดงยืนเรียงแถวกันเพื่อรำถวายครู เพื่อให้สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงเพลงลาชญาโง้งในอดีต เพลงลาชญาควอ เน้นการแปรแถวเป็นแถวตอน แล้วแยกคู่ไปทางซ้ายและขวาสลับกัน มีการหมุนตัวสลับคู่และการเดินเข้าและแยกออกจากคู่

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงรอนเง้งต้นหยง ที่มีประวัติความเป็นมาอย่างยาวนานจากการมีปฏิสัมพันธ์กันทางวัฒนธรรมระหว่างชาวตะวันตกกับชาวบ้านพื้นถิ่นภาคใต้ จนเกิดการปรับปรุงทางวัฒนธรรม ด้วยการนำแบบอย่างมาปรับและเปลี่ยนจนเกิดเป็นรอนเง้งรูปแบบต่าง ๆ อีกทั้งผลการวิจัยดังกล่าวข้างต้นพบว่า การแสดงรอนเง้งเป็นการเต้นระหว่างชายหญิงในเชิงเกี่ยวพาราสีกัน โดยใช้การเคลื่อนไหวของเท้าเป็นหลัก หรือการศึกษาเกี่ยวกับการสืบสานการแสดงรอนเง้งต้นหยงโดยใช้สื่อทำรำต้นแบบด้วยการนำรูปแบบการแปรแถวของนาฏศิลป์ไทยเข้ามาช่วยให้การแสดงน่าสนใจมากขึ้น แต่ยังคงทำรำดั้งเดิมไว้ และการศึกษาเกี่ยวกับการนำท่าเต้นรอนเง้งมาสร้างสรรค์การแสดงระเบยพื้นบ้านภาคใต้ การศึกษาขั้นตอนการรำรอนเง้งต้นหยงมี ๓ ช่วงการแสดง คือ ช่วงการไหว้ครู ช่วงการเชิญชวนให้ผู้ชมมาร่วมสนุกสนาน และช่วงการลา ดังนั้นคณะผู้สร้างสรรค์จึงสนใจศึกษาการแสดงรอนเง้งต้นหยงให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น เนื่องจากการละเล่นที่มีความสนุกสนานที่มีลักษณะคล้ายกับรูปแบบรำวง ในเชิงเกี่ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาวมาเป็นฐานศาสตร์ขององค์ความรู้ อันนำไปสู่การสร้างสรรค์การแสดงชุด รำวงใต้เกี่ยว เพื่อเป็นการนำทุนทางวัฒนธรรมมาเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจและพัฒนาศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมในรูปแบบใหม่ให้ทันสมัย โดยใช้เทคนิคการแสดงที่เป็นมาตรฐานสากล และเพื่อให้สอดคล้องกับพันธกิจของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ข้อที่ ๔ ความเป็นเอกลักษณะของชาติ พร้อมกับสร้างสุนทรียให้แก่ผู้รับบริการด้วยลักษณะทางศิลปวัฒนธรรมไทย

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

คณะผู้สร้างสรรค์นำแนวคิดมาจากการแสดงรณรงค์ต้านภัยของภาคใต้ ที่มีรูปแบบการแสดงคล้ายกับการรำวง สื่อความหมายถึงการเกี่ยวพาราสีกันระหว่างฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ประกอบท่าทางการเต้นด้วยลักษณะการใช้ร่างกายในท่าเต้น คือ การใช้ท่ามือ ท่าเท้า การโอนอ่อน โยกตัว และย่อตัวเป็นหลัก อีกทั้งในขณะที่เต้นอยู่นั้นจะร้องเพลงโต้ตอบกัน บทเพลงส่วนใหญ่จะสื่อถึงความรักและการเกี่ยวพาราสีกัน และรูปแบบการรำวงที่มีการเต้นรำของผู้เต้นฝ่ายชายและฝ่ายหญิงเต้นรำคู่กันเชิงเกี่ยวพาราสี มีลักษณะเต้นรำเป็นวงกลม เช่น รำไทน์ รำวงเวียนครกแบบท่า มาปรับใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ โดยการนำลักษณะการใช้สรีระร่างกายในการเต้นรณรงค์ คือ การใช้ท่ามือ ท่าเท้า การโอนอ่อน โยกตัว ย่อตัวเป็นหลัก และรูปแบบแนวการรำวงมาสร้างสรรค์กระบวนการท่าเต้นใหม่

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด รำวงใต้เกี้ยว

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การแสดงชุด รำวงใต้เกี้ยว เป็นการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่คณะผู้สร้างสรรค์ออกแบบขึ้นมา โดยคำว่า “รำวงใต้เกี้ยว” หมายถึง การเต้นและรำของคนท้องถิ่นภาคใต้ที่สื่อถึงการเกี่ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว ซึ่งมีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนี้

๑) ศึกษา ค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องแล้วนำมาวิเคราะห์เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งจากการศึกษาเอกสาร หนังสือ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทั้งที่เป็นหลักฐานในชั้นปฐมภูมิ และทุติยภูมิ จากแหล่งศึกษาค้นคว้าความรู้ต่าง ๆ แล้วนำมาประมวลผล โดยแบ่งเป็นแนวคิดประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

๑.๑) แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงรณรงค์ แนวคิดและวรรณกรรมดังกล่าวจะกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของการแสดงรณรงค์ และองค์ประกอบการแสดงรณรงค์

๑.๒) แนวคิดเกี่ยวกับระบำ จากการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับระบำของ ขวลิขิต สุนทรานนท์ และคณะ (๒๕๕๐) พบว่า ระบำเป็นศิลปะการแสดงที่มีแบบอย่างเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่ กระบวนท่าของระบำ ในแต่ละชุดนั้นมีความแตกต่างกันไป โดยอาจแบ่งลักษณะกระบวนท่าของระบำออกเป็น ๑๐ ลักษณะ ได้แก่

- (๑) กระบวนทำนำมาจากท่ารำในแม่ท่าทางนาฏศิลป์
- (๒) กระบวนท่ามีทั้งที่รำไปตามบทร้อง และทำนองเพลง
- (๓) กระบวนท่ารำมักจะเริ่มต้นจากจังหวะที่ช้าแล้วกระชับขึ้นในตอนท้าย
- (๔) กระบวนท่ารำมีท่าทางที่วิจิตรหลากหลาย ส่วนใหญ่ไม่เน้นความหมายในเนื้อหาของระบำ
- (๕) กระบวนท่ารำจะใช้การแปรแถวมากด้วยระบำใช้ผู้แสดงหลายคน การเปลี่ยนแถวอย่างหลากหลาย ช่วยให้เกิดความอลังการ ซึ่งระบำในลักษณะเดิมจะใช้การแปรแถวน้อยมาก
- (๖) กระบวนท่ารำในระบำใช้ท่าเดียวกัน เช่น ระบำดาวดึงส์ เป็นต้น แต่อาจปฏิบัติในลักษณะตรงกันข้าม ซึ่งแล้วแต่กระบวนท่าที่ได้ถูกกำหนดไว้
- (๗) กระบวนท่ารำในชุดเดียวกัน มีท่ารำทั้งที่แตกต่างกัน และเป็นท่ารำเดียวกัน ส่วนใหญ่เป็นระบำที่ใช้บทร้อง เช่น ระบำที่แบ่งฝ่ายเป็นพระและนาง ได้แก่ ระบำย่องหงิด

(๘) กระบวนท่ารำที่มีตัวเอก คือ ผู้แสดงระบำทั้งหมดในชุดจะมีท่ารำเดียวกัน แต่มีตัวพิเศษที่มีท่าเด่นไปจากผู้รำทั้งหลาย เช่น ระบำสุโขทัย ระบำลพบุรี

(๙) กระบวนท่ารำที่มีความหมาย มีความสมบูรณ์ในตัวเอง

(๑๐) มีทั้งระบำที่ประกอบอยู่ในการแสดง แล้วนำมาแสดงเป็นชุดเอกเทศ

๑.๓) แนวคิดเกี่ยวกับร่าย จากการศึกษารูปแบบการร่ายต่าง ๆ ที่มีอยู่ในประเทศไทยนับแต่อดีตพบว่า มีรูปแบบการเต้นรำของผู้เต้นฝ่ายชายและฝ่ายหญิงในเชิงเกี่ยวพาราสีกัน โดยผู้เต้นจะเดินเป็นวงกลมทวนเข็มนาฬิกา ผู้เต้นฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายไปโค้งฝ่ายหญิงเพื่อเชิญชวนออกไปเต้นรำ แล้วจับคู่เต้นใช้ลีลาตามเนื้อร้อง

๑.๔) แนวคิดเกี่ยวกับนาฏศิลป์สร้างสรรค์ จากการศึกษาแนวคิดของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๓) นำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ซึ่งมีขั้นตอนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ๗ ขั้นตอน ดังนี้ (๑) การคิดให้มีนาฏศิลป์ (๒) การกำหนดความคิดหลัก (๓) การประมวลข้อมูล (๔) การกำหนดขอบเขต (๕) การกำหนดรูปแบบ (๖) การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ และ (๗) การออกแบบนาฏศิลป์

๒) การสัมภาษณ์ คณะสร้างสรรค์สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการสัมภาษณ์จากการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ นำมาเป็นแนวทางในการกำหนดประเด็นคำถาม แล้วนำมาประมวลข้อมูลเขียนข้อคำถาม นำส่งผู้เชี่ยวชาญ จำนวน ๓ ท่าน ตรวจสอบตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา ประกอบด้วย

(๑) ผู้ช่วยศาสตราจารย์เฉลิมพล จันทโรตติ ตำแหน่งอาจารย์สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครศรีธรรมราช (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์)

(๒) นายณัฐวัตร อินทร์ภักดี ตำแหน่งอาจารย์สาขาวิชาภาษาไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านภาษาไทย)

(๓) นางสาวปาริชาติ แซ่เบ๊ ตำแหน่งอาจารย์สาขาวิชาวิจัยการศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการวิจัย)

จากนั้นจึงนำแบบสัมภาษณ์ไปดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงร้องเง้าจำนวน ๖ ท่าน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ คือ เป็นผู้มีความรู้ ความชำนาญ และประสบการณ์ทางด้านการแสดงร้องเง้าในแถบบริเวณอำเภอพังงา ไม่น้อยกว่า ๑๐ ปี ประกอบด้วย

(๑) นายเกษม บุตรสมัน ประธานกลุ่มอนุรักษ์การแสดงพื้นบ้านบ้านท่าหมาด (คณะอาจารย์ประสิทธิ์ เกษลันตา จังหวัดกระบี่)

(๒) นายสำราญ ทะเลลึก (คณะชาวเลสังกาอู๋ เกษลันตาน้อย จังหวัดกระบี่)

(๓) นายแจ้ว ทองเกิด (คณะดวงดี ตำบลคลองปี่ จังหวัดกระบี่)

(๔) นางธนพร จุลโกลบ (คณะลูกแก้วไขว้ บ้านเหนือคลอง จังหวัดกระบี่)

(๕) นายชึก คุ่มครอง (คณะหนังซีกสี่หึ่ง บ้านมะหุ่ย จังหวัดพังงา)

(๖) นายสมโชค ประโมกิจ (คณะพรสวรรค์ เกษลันตา จังหวัดภูเก็ต)

๓) รวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ สังเคราะห์ นำสู่กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุดร่ายได้เกี่ยว

๔) การสร้างสรรค์การแสดงชุดร่ายได้เกี่ยว โดยมีขั้นตอนการสร้างสรรค์ ๕ ขั้นตอน ได้แก่

ขั้นตอนที่ ๑ การสร้างแนวคิดของการแสดง

ขั้นตอนที่ ๒ การออกแบบบทร้องและดนตรี

ขั้นตอนที่ ๓ การคัดเลือกนักแสดง

ขั้นตอนที่ ๔ การออกแบบกระบวนท่ารำ

ขั้นตอนที่ ๕ การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ขั้นตอนที่ ๖ การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ขั้นตอนที่ ๗ นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบคุณภาพการแสดง

ขั้นตอนที่ ๘ เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

๑. รูปแบบของผลงาน

การแสดงชุด รำวงใต้เกี่ยว เป็นการแสดงที่มีรูปแบบใหม่ ด้วยการนำเอกลักษณ์หรือจุดเด่นของการเต้นรำและการแสดงร้องเงี้ยวผสมผสานกัน ซึ่งการแสดงชุดนี้มีการนำรูปแบบการรำที่มีการเต้นรำของผู้เต้นฝ่ายชายและฝ่ายหญิงเต้นรำคู่กันเชิงเกี่ยวพาราสี มีลักษณะเต้นรำเป็นวงกลม โดยสอดแทรกรูปแบบแถววงกลมให้กับผู้เต้นเต้นรำเป็นวงกลมตามแบบอย่างของรำวง อีกทั้งการนำรูปแบบการเต้นร้องเงี้ยวชาวบ้านที่มีท่าเต้นรำระหว่างคู่เต้นชายและหญิง ลักษณะการใช้ท่ามือ ท่าเท้า การโอนอ่อน โยกตัว และย่อตัวเป็นหลักประกอบการร้องเพลงโต้ตอบกัน บทเพลงจะสื่อถึงความรัก การหยอกล้อ และการเกี่ยวพาราสีกัน โดยการแสดงแบ่งออกเป็น ๔ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ บรรเลงเพลงไหว้ครู ด้วยการบรรเลงเพลงลาซูดวอ เพื่อสื่อความหมายถึงการบูชาครู

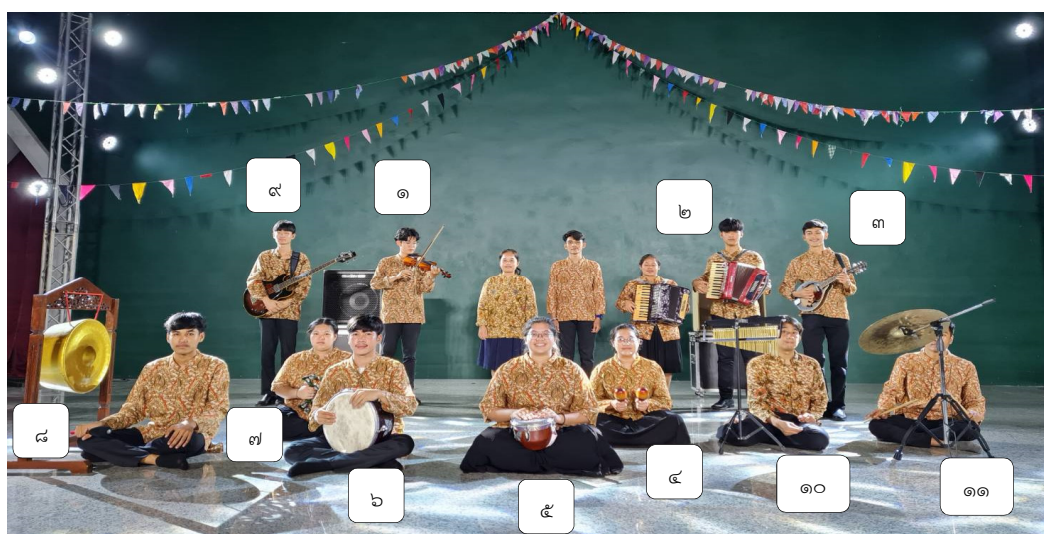
ช่วงที่ ๒ ผู้เต้นฝ่ายชายและฝ่ายหญิงจะออกมาพบกัน ฝ่ายชายจะเข้าไปโค้งและมอบผ้าเช็ดหน้าเพื่อเป็นการเชิญชวนผู้เต้นฝ่ายหญิงมาเต้นรำร่วมกัน (ดังภาพที่ ๓)

ช่วงที่ ๓ การเต้นเกี่ยวพาราสีกัน ประกอบบทร้องเชิงปฏิพากย์ระหว่างผู้เต้นฝ่ายชายและฝ่ายหญิงด้วยความสนุกสนานและอ่อนหวาน

ช่วงที่ ๔ ช่วงจบการแสดง โดยผู้เต้นฝ่ายชายและฝ่ายหญิงจับคู่กันวิ่งเข้าด้านหลังเวที

๒. บทร้องและดนตรี

ดนตรีและเพลงประกอบการแสดงนำแนวคิดวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงร้องเงี้ยวมาเป็นแนวคิดในการออกแบบ ดังนั้นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด รำวงใต้เกี่ยว จึงเป็นวงดนตรีภาคใต้ตอนล่างของไทย ๘ ชนิด ประกอบด้วย ๑) ไวโอลิน ๒) แอ็คคอเดียน ๓) แมนโนลิน ๔) มาลากัส ๕) รำมะนาเล็ก ๖) รำมะนาใหญ่ ๗) ทรัมเมอลิน ๘) หุ่ย และเพิ่มเครื่องดนตรีสากลอีก ๓ ชนิด ประกอบด้วย ๙) เบส ๑๐) ระฆังราว และ ๑๑) ฉาบ เพื่อช่วยให้เสียงดนตรีมีความนุ่มนวลและช่วยสร้างอารมณ์เพลงมากขึ้น



ภาพที่ ๑ วงดนตรีประกอบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด รำวงใต้เกี่ยว
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

นอกจากนี้ยังมีการบรรจเพลงร้องและทำนองเพลงที่มีแนวคิดจากการแสดงร้องเง้ โดยแต่ละเพลงร้องและทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์เลือกมาบรรจุไว้ในบทร้องนี้สื่อถึงความสุขสนาน การเกี้ยวพาราสี หยอกล้อกันเชิงปฏิพากย์ จำนวน ๒ เพลง ได้แก่ เพลงสร้อยระกำ และเพลงยาโฮง

บทร้อง

เพลงสร้อยระกำ

(ดนตรีนำ ๑ เที้ยว)

(ชาย) มาพบโฉมตรู จุกกรูบ้านน้องอยู่ไหน บังจีบได้มัย อยากได้น้องมาเป็นแฟน
(หญิง) น้องอยู่ตานิ พื้นที่ด้ามขวานไทยแลนด์ (ชาย) บังขอคงแขน เป็นแฟนไปเที่ยวกันหม้าย
(หญิง) เทียวที่ไหนหนา (ชาย) ยะลาบ้านบัง (หญิง) น้องอยากไปจัง (ชาย) เดียวบังจะคอยดูแล
(หญิง) เชื่อใจได้หม้าย ผู้ชายเจ้าชู้จริง ๆ ฟันแล้วก็ทิ้ง กลอกกลิ้ง ถ้าจริงอย่าแถ
(ชาย) บังไม่ใช่เสือ ถ้าไม่เชื่อ คอยแล (หญิง) กลัวใจเป็นแผล รักแท้แค่วันเดียว
(ชาย) เชื้อตะ เชื้อดำ (หญิง) บังอย่า กัดดัน (ชาย-หญิง) มาจับมือกัน รักเราชั่วนิรันดร์

(ดนตรีรับ ๑ เที้ยว)

บทร้อง

เพลงยาโฮง

(ดนตรีนำ ๑ เที้ยว)

(ชาย) บุหงาตันหยง หยงไหรเด้น้อง ชูดอกมะรุ้ม (ชูดอกมะรุ้ม) ชูดอกมะรุ้ม (ชูดอกมะรุ้ม)
(ชาย) ใต้ต้นหญ้ารกมันปกคลุม ขึ้นอยู่รุ่มสุ่ม คลุมโคน
(ชาย) บุหงาตันหยง หยงไหรเด้น้อง ชูดอกลำแพน (ชูดอกลำแพน) ชูดอกลำแพน (ชูดอกลำแพน)
(ชาย) บังนั่งหยองยองมองเห็นแลน เฮ...ตัวเท่าแขนแล่นลงรู

(ดนตรีรับ ๑ เที้ยว)

(ชาย) บุหงาตันหยง หยงไหรเด้น้อง ชูดอกผักบุง (ชูดอกผักบุง) ชูดอกผักบุง (ชูดอกผักบุง)
(ชาย) ยะลาบ้านบังยังแต่ยุง หยบอยู่ในมุ้งจันรุ่งราง
(ชาย) บุหงาตันหยง หยงไหรเด้น้อง ชูดอกยอ (ชูดอกยอ) ชูดอกยอ (ชูดอกยอ)
(ชาย) เห็นพระอาทิตย์ ดวงแดงล่อ สาดส่องแสงทอ เมลืองเมลือง

๓. ผู้แสดง

ผู้แสดงกำหนดให้ใช้ผู้แสดงชายจริงหญิงแท้ จำนวน ๑๖ คน ประกอบด้วย ฝ่ายหญิง จำนวน ๘ คน และฝ่ายชาย จำนวน ๘ คน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้แสดงที่เป็นเพศชายและเพศหญิง อายุเฉลี่ย ๑๕-๒๐ ปี กำลังศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา สาขาโขนพระ โขนยักษ์ โขนลิง ละครพระ และละครนาง เพื่อให้ได้ผู้แสดงที่มีพื้นฐานความรู้ ความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์ไทยเพื่อสื่อถึงการเดินรำในเชิงเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาวดังเช่นรูปแบบการเดินรำวงและการแสดงร้องเง้

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

เครื่องแต่งกาย จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการแต่งกายของสตรีเชื้อสายจีนของกลุ่มชาติพันธุ์บาบ๋า ในจังหวัดพังงาเลอันดามัน ที่มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมต่าง ๆ เช่น มลายู จีน มอญ และไทยให้ผสมกลมกลืน เข้าไว้ด้วยกันอย่างสวยงามที่เรียกว่า ชุดเคบาย่าบีกู (Kebaya Biku) และเครื่องแต่งกายผู้แสดงฝ่ายชาย นำแนวคิดมาจากชุดบาจูเมอลายู เป็นชุดพื้นเมืองมลายูที่มีต้นกำเนิดจากราชสำนักมะละกามาเป็นแนวคิด ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ส่วนอุปกรณ์ประกอบการแสดงกำหนดให้ใช้ผ้าเช็ดหน้า โดยสมมติเหตุการณ์ เป็นการเต้นรำวง ฝ่ายชายจะเข้าไปโค้งเพื่อขอเชิญฝ่ายหญิงมาเต้นร่วมกันด้วยการมอบผ้าเช็ดหน้าให้ฝ่ายหญิง



ภาพที่ ๒ เครื่องแต่งกายผู้แสดงหญิงและชาย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕. ท่ารำ

นำอัตลักษณ์การเต้นรอนเง็งที่สื่อความหมายถึงการเต้นเกี่ยวพาราสีกันระหว่างชายและหญิง อีกทั้ง ท่าทางการเต้นรอนเง็ง เช่น การก้าวเท้า การแตะเท้า การโยกตัว การโอนตัว การย่อตัว นอกจากนี้ยังนำ แนวคิดของการรำวงที่มีรูปแบบการเต้นรำของผู้เต้นฝ่ายชายและฝ่ายหญิงในเชิงเกี่ยวพาราสีกัน ผู้เต้นจะเดิน เป็นวงกลมทวนเข็มนาฬิกา ผู้เต้นฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายไปโค้งฝ่ายหญิงเพื่อเชิญชวนออกไปเต้นรำ แล้วจับคู่เต้น ใช้ลีลาตามเนื้อร้องมาเป็นแนวคิดในการออกแบบกระบวนการต่าง ๆ ดังนี้

๕.๑ นำเอาลักษณะการเต้นรอนเง็ง เช่น การนั่งปรบมือ การใช้เท้าในการเต้นรอนเง็งมาปรับใช้
ดังตารางที่ ๑

ตารางที่ ๑ การนำท่าเต้นรอนเง็งมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์ชุด รำวงใต้เกี้ยว

การเต้นรอนเง็ง	กระบวนการทำเต้นในชุดรำวงใต้เกี้ยว
การใช้เท้าซ้ายแตะและปลายเท้าไถ้เท้าขวา ซึ่งยืนรับน้ำหนักอยู่ แล้วส่งเท้าซ้ายไปข้างหน้าพร้อมกับวางส้นเท้าลง ส่วนมือกำหลวม ๆ แขนงระดับศอก เคลื่อนไหวมือและขยับข้อศอกอย่างนิ่มนวล 	นำการใช้เท้าการเต้นรอนเง็งมาปรับใช้ด้วยการใช้เท้าซ้ายแตะและปลายเท้าไถ้เท้าขวา ซึ่งยืนรับน้ำหนักอยู่ บิดเข่าที่แตะเล็กน้อย แล้วส่งเท้าซ้ายไปข้างหน้าพร้อมกับวางส้นเท้าลง ส่วนมือกำหลวม ๆ บิดข้อมือสองข้างสลับกัน แขนงระดับศอก เคลื่อนไหวมืออย่างนิ่มนวล 
ที่มา : สุภา วัชรสุขุม (๒๕๓๐)  ที่มา : สุภา วัชรสุขุม (๒๕๓๐)	

ตารางที่ ๑ การนำท่าเต้นรณรงค์เงืงมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์ชุด รำวงใต้เงี้ยว (ต่อ)

การเต้นรณรงค์เงืง	กระบวนการทำต้นในชุดรำวงใต้เงี้ยว
การก้าวเท้าซ้ายและปลายเท้าขวาใกล้เท้าซ้าย ก้าวเท้าขวาและปลายเท้าซ้ายใกล้เท้าขวา ทำสลับกันไป  ที่มา : สุภา วัชรสุขุม (๒๕๓๐)	นำการใช้เท้าการเต้นรณรงค์เงืงมาปรับใช้ด้วยการก้าวเท้าซ้ายและปลายเท้าขวาใกล้เท้าซ้าย ก้าวเท้าขวาและปลายเท้าซ้ายใกล้เท้าขวา ทำสลับกันไปมา 
ฝ่ายหญิงใช้หลังมือเท้าสะเอว ฝ่ายชายเอามือโพล่หลังทั้งสองข้าง และต่างฝ่ายต่างใช้เท้าขวาเตะเฉียงออกไปประมาณ ๔๕ องศา หักข้อเท้าขึ้น ดึงเท้ากลับมาเป็นแนวเดิมหักข้อเท้าลง แล้วเตะออกไปตามจังหวะ เปลี่ยนเป็นเตะเท้าซ้าย ทำดังนี้สลับซ้าย-ขวาไปจนหมดเพลง  ที่มา : สุภา วัชรสุขุม (๒๕๓๐)	นำการใช้เท้าการเต้นรณรงค์เงืงมาปรับใช้ต่างฝ่ายต่างใช้เท้าขวาเตะเฉียงออกไปประมาณ ๔๕ องศา หักข้อเท้าขึ้น ดึงเท้ากลับมาเป็นแนวเดิมหักข้อเท้าลง แล้วเตะออกไปตามจังหวะ เปลี่ยนเป็นเตะเท้าซ้าย ทำดังนี้สลับซ้าย-ขวาไป 

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕.๒ รำวงใต้เกี่ยวมามีการใช้ผ้าเช็ดหน้า คณะผู้สร้างสรรค์นำเอาแนวคิดการใช้ผ้าเช็ดหน้ามาจากการศึกษาของ สุภา วัชรสุขุม (๒๕๓๐) กล่าวว่า ครูตีเมาะ โชติอุทัย ผู้รื้อฟื้นท่าเต้นรณรงค์จากหะยีแก่ ๆ (หะยี หมายถึง คำเรียกนักปราชญ์ในศาสนาอิสลาม) ซึ่งเป็นนักเต้นรณรงค์อาวุโสท่านหนึ่ง และผู้อาวุโสที่เป็นนักเต้นรณรงค์ในอดีตหลายท่าน จนได้รับท่าเต้นรณรงค์อย่างถูกต้อง สิ่งสำคัญคือ ครูตีเมาะ โชติอุทัยได้เพิ่มเติมการใช้ผ้าประกอบการเต้น กำหนดให้ฝ่ายชายเดินมาโค้งฝ่ายหญิงพร้อมกับมอบผ้าเช็ดหน้าของตนให้ฝ่ายหญิง ฝ่ายหญิงจะถอดผ้าคลุมไหล่ของตัวเองคล้องคอให้ฝ่ายชายพร้อมกับรับผ้าเช็ดหน้าจากฝ่ายชายมาใช้ประกอบลีลาการเต้นรณรงค์ คณะผู้สร้างสรรค์จึงออกแบบท่าเต้นในการแสดงชุดนี้ให้ผู้แสดงเต้นโดยใช้ผ้าเช็ดหน้าประกอบการเต้นรำ ดังภาพตัวอย่าง



ภาพที่ ๓ ฝ่ายชายเดินมาโค้งฝ่ายหญิงพร้อมกับมอบผ้าเช็ดหน้าของตนให้ฝ่ายหญิง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๔ ฝ่ายหญิงถือผ้าเช็ดหน้ามือเดียวแล้วแกว่งไป-มา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๕ ผู้แสดงทั้งสองฝ่ายจับผ้าเช็ดหน้าคู่กัน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕.๓ รำวงใต้เกี้ยว คณะผู้สร้างสรรค์นำเอาลักษณะการเต้น และรำวงมาปรับใช้ ด้วยการกำหนดรูปแบบแถวเป็นวงกลมตามลักษณะการรำวงสอดแทรกเข้าไปในการแสดงชุดนี้ ดังภาพตัวอย่าง



ภาพที่ ๖ การนำรูปแบบแถวรำวงมาปรับใช้เป็นวงกลมใหญ่ ๑ วง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๗ การนำรูปแบบแถวรำวงมาปรับใช้เป็นวงกลม ๒ วงซ้อนกัน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

บทสรุป

การสร้างสรรค์การแสดงชุด รำวงใต้เกี้ยว เป็นการสร้างสรรค์ที่ผ่านกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ อันเกิดจากแรงบันดาลใจมาจากการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ได้แก่ การแสดงรองเง็ง และรำวงเวียนครก แล้วนำสิ่งที่คณะผู้สร้างสรรค์ศึกษา ค้นคว้ามาสร้างสรรค์นาฏศิลป์ จนเกิดเป็นการแสดงรูปแบบใหม่ในชุด รำวงใต้เกี้ยว ที่สื่อถึงการเกี้ยวพาราสี หยอกล้อกันเชิงปฏิภาณระหว่างหนุ่มสาว ด้วยเพลงร้องและทำนองเพลงจากแนวคิดการแสดงรองเง็งมาปรับใช้ จำนวน ๕ เพลง ได้แก่ เพลงลาซูดวอ เพลงสร้อยระกำ เพลงยาโฮง เพลงลา และ เพลงถอนลง ดนตรีและเพลงประกอบการแสดงใช้แนวคิดวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงรองเง็งมาเป็นแนวคิดในการออกแบบ ดังนั้นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงชุดนี้ใช้วงดนตรีภาคใต้ตอนล่างของไทยประกอบด้วย ไวโอลิน แอ็คคอร์ดียน แมนโนลิน มาลากัส รำมะนาเล็ก รำมะนาใหญ่ ทรัมเมอลิน หุ่ย อีกทั้งการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลที่ใช้ในการบรรเลง เช่น เบส ฆ้องราว และแฉ สำหรับผู้แสดงนั้นกำหนดให้ใช้เพศชายและเพศหญิง อย่างละ ๘ คน เพื่อสื่อถึงการเต้นรำในเชิงเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว

การออกแบบท่าเต้นนั้นนำโครงสร้างท่าเต้นรองเง็งมาเป็นแนวคิดในการออกแบบสอดแทรกการเต้นรำเป็นวงกลมตามลักษณะรูปแบบการเต้นรำวงเวียนครก การแสดงสื่อความหมายถึงชายหนุ่มที่มาเที่ยวในงาน

แล้วมาเต้นรำวง โดยใช้ผ้าเช็ดหน้าเป็นสื่อสัญลักษณ์ในการเลือกหญิงสาวมาเป็นคู่เต้นของตน การออกแบบเครื่องแต่งกายฝ่ายหญิงนำแนวคิดมาจากชุดเคบายาปีกู ซึ่งเป็นการแต่งกายของสตรีเชื้อสายจีนของกลุ่มชาติพันธุ์บาบ๋าในจังหวัดพังงาและอันดามัน และเครื่องแต่งกายฝ่ายชายนำแนวคิดมาจากชุดบาจูเมอลายู เป็นชุดพื้นเมืองมลายูที่มีต้นกำเนิดจากราชสำนักมะละกา นอกจากนี้คณะผู้สร้างสรรค์ใช้ผ้าเช็ดหน้ามาประกอบการแสดง ตามธรรมเนียมของการเต้นรอนเง็งที่ฝ่ายชายจะไ้คู่คู่เต้นพร้อมกับมอบผ้าเช็ดหน้าให้แก่ฝ่ายหญิง

รายการอ้างอิง

- กลิ่น คงเหมือนเพชร. (๒๕๓๘). **การศึกษาวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านรอนเง็งและเพลงตันหยง จังหวัดกระบี่**.
กระบี่: ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดกระบี่ วิทยาลัยพลศึกษา.
- กำพล จำปาพันธ์. (๒๕๕๘). “บ้านฮอลันดา จากสังคมเมืองท่าอยุธยา สู่ ศูนย์ข้อมูลประวัติศาสตร์
ความสัมพันธ์ไทย-เนเธอร์แลนด์”. **วารสารร่วมพฤษภา มหาวชิราวุธวิทยาลัย**, ๓๓, ๒: ๑๖๕-๑๙๔.
- จรรย์สมร ผลบุญ. (๒๕๖๐). “การสืบสานการแสดงรอนเง็งตันหยงโดยใช้สื่อทำรำนแบบ”. **วารสาร
มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา**, ๑๒, ๑: ๒๙-๔๓.
- จิตตนา หนูณะ. (๒๕๓๓). **บทบาทและการเสื่อมสลายของรอนเง็งตันหยง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหาร
การศึกษาระดับปริญญาโท จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จิระเดช นุกุลโรจน์. (๒๕๖๒). “กระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้”. **วารสารมนุษยศาสตร์
และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา**, ๗, ๒: ๑๕๖-๑๗๙.
- ขวลิต สุนทรานนท์ และคณะ. (๒๕๕๐). **การศึกษาและการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่อง
โขน-ละคร**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- ทัศนียา วิศพันธุ์. (๒๕๕๐). **ศึกษาศิลปะพื้นบ้านรอนเง็งในพื้นที่เกาะลันตา จังหวัดกระบี่**. วิทยานิพนธ์
ปริญญาโทบริหารการศึกษาระดับปริญญาโท จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (๒๕๖๘). **การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้**. กรุงเทพฯ: โครงการส่งเสริมหนังสือตามแนว
พระราชดำริ.
- สุภา วัชรสุขุม. (๒๕๓๐). **รอนเง็ง : นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้**. ยะลา: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมวิทยาลัยครูยะลา
และชมรมสังคีตศาสตร์ภาคใต้.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๗). **หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์** (พิมพ์ครั้งที่ ๓). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่ง
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อภิณัฐดา ทองเกลี้ยง. (๒๕๕๓). **ศึกษาศิลปะพื้นบ้านรอนเง็งในพื้นที่เกาะลันตา จังหวัดกระบี่**. วิทยานิพนธ์
ปริญญาโทบริหารการศึกษาระดับปริญญาโท สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ.

เรียงเรียงเตรียม

มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

ผู้สร้างสรรค์: สิริวรรณ จินากำเนิด และคณะ*

บทนำ

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เป็นภูมิภาคหนึ่งในประเทศไทยตั้งอยู่บนแอ่งโคราชและแอ่งสกลนคร มีแม่น้ำโขงกั้นระหว่างสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวทางทิศเหนือและตะวันออกของภาคทางทิศใต้ มีเทือกเขาพนมดงรักกั้นระหว่างราชอาณาจักรกัมพูชาและภาคตะวันออกของประเทศไทย มีทิวเขาเพชรบูรณ์ และทิวเขาแดงพญาเย็นเป็นแนวกันทางตะวันตกแยกจากภาคกลาง ซึ่งภาคตะวันออกเฉียงเหนือสามารถแบ่งจังหวัดออกตามกลุ่มอนุภาคเป็น ๒ กลุ่มใหญ่ ๆ คือ ๑) อีสานตอนบนหรือเรียกว่าอีสานเหนือ ได้แก่ จังหวัดกาฬสินธุ์ จังหวัดขอนแก่น จังหวัดนครพนม จังหวัดมหาสารคาม จังหวัดมุกดาหาร จังหวัดร้อยเอ็ด จังหวัดสกลนคร จังหวัดหนองคาย จังหวัดหนองบัวลำภู จังหวัดอุดรธานี และจังหวัดเลย ๒) อีสานตอนล่างหรือเรียกว่าอีสานใต้ ได้แก่ จังหวัดชัยภูมิ จังหวัดนครราชสีมา จังหวัดบุรีรัมย์ จังหวัดยโสธร จังหวัดศรีสะเกษ จังหวัดสุรินทร์ จังหวัดอำนาจเจริญ จังหวัดอุบลราชธานี และจังหวัดบึงกาฬ (สุกัญญา สุฉฉายา, ๒๕๕๖)

อีสานใต้ เป็นพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่างมีแม่น้ำมูลไหลผ่านด้านล่าง ติดเทือกเขาพนมดงรัก และชายแดนกัมพูชา ผู้คนมีหลายเผ่าพันธุ์อาศัยอยู่ร่วมกันมานานนับพันปี เช่น กูย (ส่วย) เขมร ลาว ไทย ข่า ก่อนเกิดอาณาจักรขอม (เขมร) และก่อนเกิดอาณาจักรสุโขทัย ในยุคถัดมาเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรเจนละบก (เจนละน้ำ) อยู่บริเวณกัมพูชาปัจจุบัน ก่อนจะอยู่ภายใต้อาณาจักรขอมซึ่งมีศูนย์กลางที่บริเวณนครวัด นครธม เมืองเสียมเรียบ กัมพูชา เมื่อประมาณ ๑,๐๐๐ กว่าปีที่ผ่านมามีหลักฐานจากปราสาทหินพิมาย (จังหวัดนครราชสีมา) ปราสาทพนมรุ้ง-เมืองต่ำ (จังหวัดบุรีรัมย์) ปราสาทศรีขรภูมิ (จังหวัดสุรินทร์) ปราสาทสระกำแพงใหญ่ (จังหวัดศรีสะเกษ) ทั้งนี้ จังหวัดศรีสะเกษ เป็นจังหวัดหนึ่งของประเทศไทยอยู่ในอีสานใต้ ลักษณะภูมิประเทศทางตอนใต้เป็นที่สูงและค่อย ๆ ลาดต่ำไปทางเหนือลงสู่ลุ่มแม่น้ำมูลซึ่งอยู่ทางตอนเหนือของจังหวัด มีการตั้งถิ่นฐานจังหวัดศรีสะเกษมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์จนเกิดพัฒนาการที่เข้มข้นในสมัยอาณาจักรขอม (นิรันดร์ กุลพานันท์, ๒๕๕๑)

จังหวัดศรีสะเกษ เป็นจังหวัดชายแดนในภาคอีสานตอนล่างที่เต็มไปด้วยเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ อารยธรรม และศิลปวัฒนธรรมของหลากหลายชนชาติ โดยเฉพาะอารยธรรมขอมโบราณที่ผสมผสานเข้ากับวิถีชีวิตพื้นบ้านแบบไทยอีสานได้อย่างลงตัวและกลมกลืนมีเอกลักษณ์โดดเด่นและน่าสนใจ จังหวัดศรีสะเกษยังมีทรัพยากรธรรมชาติ ทั้งป่าไม้ แหล่งน้ำ พืชพรรณ และสัตว์ป่านานาชนิดอันเป็นสิ่งที่หล่อเลี้ยงชาวเมืองมาเป็นเวลาช้านาน และเป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่สวยงาม (ฐิชา หวังสม, ๒๕๕๕) จากโบราณสถานที่ปรากฏ

* คณะผู้สร้างสรรค์สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยการฝึกหัดครู มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

คณะผู้สร้างสรรค์ ประกอบด้วย อีรวรรณ เอื้อศิลป์, นิภาพร วีระศักดิ์, สโรชา จันทร์แจ้ง, ธงฉาน สว่างแจ้ง, จิรา นันจินดา, เอกชัย ทองทา และสุภัทสร คำมา
ที่ปรึกษาหลัก: กนิษฐา สังขรัตน์, ที่ปรึกษาร่วม: อานนท์ หวานเพชร, อัมพร ใจดี และรองศาสตราจารย์นายแพทย์ อรุณพงษ์วัฒนา

สันนิษฐานว่า จังหวัดศรีสะเกษเป็นเมืองโบราณตั้งแต่สมัยอาณาจักรขอม แต่เมื่อขอมได้เสื่อมอำนาจลงชาวไทยพื้นเมืองที่เรียกตัวเองว่า “กวย” หรือ “กูย” ได้อพยพข้ามลำน้ำโขงมาสู่ฝั่งขวาประมาณปี พ.ศ. ๒๒๕๖ และได้แยกย้ายกันออกไป ๖ กลุ่ม กลุ่มที่มี “ตาคะจะ” และ “เซียงซัน” ได้มาตั้งถิ่นฐานที่บ้านโคกลำดวน หลังจากนั้นมีการย้ายถิ่นฐานไปเรื่อย ๆ จวบจนมาถึงปี พ.ศ. ๒๔๕๙ เมื่อยกเลิกมณฑลเทศาภิบาลได้เปลี่ยนชื่อเมืองขุขันธ์ เป็นจังหวัดขุขันธ์ และในปี พ.ศ. ๒๔๘๑ ได้เปลี่ยนชื่อจังหวัดขุขันธ์เป็นจังหวัดศรีสะเกษ มาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งได้ทิ้งมรดกทางวัฒนธรรมหลายประการไว้ เช่น ปราสาทหินและปรางค์กู่ (ศิลปะขอม) ที่ตั้งกระจายอยู่หลายแห่ง (พัชรา อุตระกูล, ๒๕๕๖)

ปราสาทหิน เป็นเทวสถานหรือศาสนสถานที่ยืนยงสายอารยธรรมขอมในอีสานใต้ มีความเชื่อแบบเทวราชาและถูกเปลี่ยนเป็นพุทธสถานในยุคพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ โดยคำว่า “ขอม” เป็นเพียงชื่อกลุ่มทางวัฒนธรรม หากพิจารณาคำว่า “อีสาน” ยังหมายถึง พระศิวะหรือพระรุทธะตามความเชื่อที่ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมมาจากขอม โดยมีร่องรอยไว้เป็นสัญลักษณ์ที่ชัดเจนปรากฏอยู่ในพื้นที่อีสานใต้ คือ “ปราสาทหิน” มีอิทธิพลต่อคนในพื้นที่อีสานใต้เป็นอย่างมาก เช่น ปราสาทโดนตวลเป็นปราสาทขอมโบราณขนาดเล็กที่ตั้งอยู่ริมหน้าผาสูงบนเทือกเขาพนมดงรักบริเวณใกล้ชายแดนไทย-กัมพูชา ปัจจุบันปราสาทโดนตวลเป็นโบราณสถานเก่าแก่ที่มีความทรุดโทรมเป็นอย่างมาก มีเอกสารตำราทางวิชาการน้อยจึงไม่ค่อยมีผู้คนรู้จักมากนัก ซึ่งประวัติศาสตร์ยังไม่มีปรากฏแน่ชัด แต่สันนิษฐานได้จากการที่กรมศิลปากรบันทึกไว้ว่า ที่ช่องตาเฒ่า ตำบลเสาธงชัย อำเภอกันทรลักษ์ เป็นโบราณสถานแห่งหนึ่งของจังหวัดศรีสะเกษ นอกจากนี้ชุมชนรอบปราสาทหินมีประวัติความเป็นมาอีกชุดความรู้หนึ่งที่มีความแตกต่างและบางเรื่องสามารถเชื่อมโยงร้อยเรียงเข้ากับเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ได้ ข้อมูลดังกล่าวมีลักษณะเป็นเรื่องเล่าที่มีความศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อและการรับรู้ของคนในพื้นที่ ซึ่งในทางคติชนวิทยาเรียกว่า “ตำนาน” (อานันท์ กาญจนพันธุ์, ๒๕๕๓) โดยสิ่งที่ปรากฏอยู่ในตำนาน เป็นการถ่ายทอดถ้อยคำจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งผ่านการพูดหรือการร้อง โดยมีทั้งการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรและไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่มีการแสดงความเป็นเจ้าของเรื่องเนื่องจากผู้ถ่ายทอดสามารถที่จะเพิ่มเติมเนื้อหาใหม่ ๆ ได้อยู่เสมอ เนื้อเรื่องส่วนใหญ่เป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว (จันทิมา ศรีกาญจชัย, ๒๕๕๓)

ตำนานที่ปรากฏอยู่ปราสาทโดนตวล ส่วนใหญ่แล้วเรื่องราวทั้งหมดจะแสดงออกถึงลักษณะรูปแบบการใช้ชีวิต ค่านิยม และแนวคิดที่ผู้คนทั่วไปธรรมดาในสังคมยึดถือหรือปฏิบัติ โดยโครงเรื่องจะกล่าวถึงความรักของหนุ่มสาว ชาวบ้านที่ยึดมั่นในสัจธรรมของความรักด้วยความสวของเนียงเตาะทมที่มีลักษณะรูปร่างหน้าตาเป็นเอกลักษณ์ โดยเฉพาะหน้าอกที่มีขนาดใหญ่จนทำให้เป็นที่หมายปองของชายหนุ่ม ไม่เว้นแม้แต่กษัตริย์ขอมแห่งเมืองพระนครที่ต้องการตัวนางไปเป็นชายา แต่เนียงเตาะทมมีชายคนรักอยู่แล้ว ชื่อว่า ตาเล้ง ทั้งคู่ซื่อสัตย์ในความรักเป็นอย่างมาก จึงทำให้เกิดการแย่งชิงขึ้นและการตายก็เป็นจุดจบของเรื่องราวทั้งหมด ทำให้เกิดเป็นตำนาน ณ ปราสาทโดนตวล ด้วยเหตุนี้มีแหล่งข้อมูลที่กล่าวถึงเนียงเตาะทมของปราสาทโดนตวลไว้มากมาย แต่ละที่ก็มีความแตกต่างกันมากขึ้นอยู่กับสถานที่ ความเชื่อ และเรื่องราวที่ได้มีการเล่าสืบทอดกันมาช้านาน ชาวบ้านในละแวกนั้นให้ความสำคัญกับตำนานนี้เป็นอย่างมาก ซึ่งส่วนใหญ่เชื่อว่ามีความ

เกิดขึ้นที่ปราสาทโดนตวลจริง มีความศรัทธาและได้นำตำนานนี้ไปเล่าให้กับชนรุ่นหลังได้รับรู้ เนื่องจากตำนานนี้ สอดแทรกคติธรรมคำสอนเพื่อไปปรับใช้ในการดำเนินชีวิต (ปริญาพร ลาอุณ, ๒๕๖๔, ๑๗ พฤษภาคม)

จากการค้นคว้าศึกษาหาข้อมูลข้างต้นทั้งเอกสารงานวิจัย ตำราทางวิชาการ และลงพื้นที่สำรวจข้อมูล ภาคสนาม คณะผู้สร้างสรรค์ผลงานได้รับแรงบันดาลใจจากตำนานเนียงเต๊ะทมที่เกิดขึ้น ณ ปราสาทโดนตวล ของหมู่บ้านภูมิซรอล ตำบลเสาธงชัย อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ ที่เป็นโศกนาฏกรรมความรักของ เนียงเต๊ะทม ที่เกิดจากการแย่งชิงจนเนียงเต๊ะทมตรอมใจตาย โดยนำแรงบันดาลใจจากตำนานเนียงเต๊ะทม ของปราสาทโดนตวล มาสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานใต้ชุด รุ่งปรองเสรีเต๊ะทม

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

เนื่องด้วยคณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของปราสาทโดนตวล และของตำนานเนียงเต๊ะทม ที่หมู่บ้านภูมิซรอล ตำบลเสาธงชัย อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ พบว่า ปราสาทโดนตวล เป็นปราสาทขอมโบราณขนาดเล็กที่ตั้งอยู่ริมหน้าผาสูงบนเทือกเขาพนมดงรัก บริเวณใกล้ชายแดนไทย-กัมพูชา ลักษณะปราสาทก่อด้วยอิฐร่วมกับศิลาแลง มีจารึกปรากฏอยู่รอบประตูส่วนที่มีจารึกชำรุดพังทลายไป และรูปอักษรจารึกบางส่วนลบเลือน ซึ่งการกำหนดอายุจากจารึกบรรทัดที่ ๘ ระบุศักราช ๙๒๔ ซึ่งสันนิษฐานว่า ตรงกับ พ.ศ. ๑๕๔๕ อันเป็นปีสุดท้ายแห่งการครองราชสมบัติของพระเจ้าอุทยาทิตยวรมันที่ ๑ (พ.ศ. ๑๕๔๔-๑๕๔๕) ประทับอยู่ที่นครธมถูกพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๑ ยกทัพมาโจมตีเข้ายึดเมืองนครธมไว้ได้แล้วเสด็จขึ้นครองราชย์ สมบัติแทน (พ.ศ. ๑๕๔๕-๑๕๙๓) ฉะนั้น พ.ศ. ๑๕๔๕ จึงอยู่ในปลายรัชสมัยของพระเจ้าอุทยาทิตยวรมันที่ ๑ และต้นรัชสมัยของพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๑ และได้สร้างขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ กำหนดตามจารึกกรอบประตู ที่ระบุไว้ศักราชตรงกับ พ.ศ. ๑๕๔๕ ซึ่งมีการสันนิษฐานว่าสร้างขึ้นเพื่อเป็นโอโรคยาศาลเพื่อการรักษาคนเจ็บป่วย ในสมัยก่อน และเป็นที่ประกอบพิธีทางศาสนา

จากการศึกษาตำนานเนียงเต๊ะทมของปราสาทโดนตวล สรุปได้ว่า เนียงเต๊ะทม เป็นเพียงหญิงสาว ที่มีรูปร่างหน้าตาที่สวยงาม ที่สำคัญนางมีหน้าอกที่มีขนาดใหญ่เป็นเอกลักษณ์ และค่อนข้างมีฐานะพอสมควร ส่วนตาเล็งก็มีฐานะเท่าเทียมกับเนียงเต๊ะทม มีรูปร่างหน้าตาดี เป็นคนดี ซื่อสัตย์ มีคุณธรรมศีลธรรม ทั้งคู่เป็น ชาวเมืองศรีโคตรบูรณ ทั้งสองมีความรักใคร่ต่อกัน ด้วยความงามของเนียงเต๊ะทมได้เลื่องลือไปทั่วแคว้นยัง เมืองพระนคร เมื่อกษัตริย์ขอมได้ยินเข้าก็รู้สึกเกิดความหลงใหล อยากได้นางมาครอบครองจึงไปเชิญนางมาจาก เมืองศรีโคตรบูรณ นางก็ปฏิเสธเพราะนางมีคนรักอยู่แล้วคือตาเล็ง เมื่อนางทราบข่าวนางก็กลัวว่าจะเกิดปัญหา ระหว่างเมืองพระนครกับเมืองศรีโคตรบูรณ นางจึงจำใจไป ซึ่งในระหว่างการเดินทางไปเมืองพระนคร ตาเล็งทราบ ว่าคนรักกำลังถูกกษัตริย์นำตัวไป จึงไปแย่งชิงเนียงเต๊ะทมคนรักของเขากลับคืนมา แต่ต้องพ่ายแพ้ให้แก่กษัตริย์ ขอม และทำให้ตาเล็งได้เสียชีวิตจากการต่อสู้ครั้งนี้ และเมื่อเนียงเต๊ะทมทราบข่าวว่าคนรักของนาง ได้เสียชีวิต นางจึงอ่อนวอนกษัตริย์ขอมให้สร้างปราสาทให้นาง เพื่อเป็นอนุสรณ์ความรักระหว่างนางที่มีต่อตาเล็ง ซึ่งด้วยที่ กษัตริย์ขอมมีความหลงใหลรักใคร่ในตัวนาง กษัตริย์ขอมจึงยอมสร้างปราสาทให้นาง แต่ระหว่างการสร้าง ปราสาทนั้น เนียงเต๊ะทม กินไม่ได้ นอนไม่หลับ เสียใจ เอาแต่ร้องไห้ทั้งวันทั้งคืนจนร่างกายทรุดโทรมลง เมื่อกษัตริย์ขอมเห็นเช่นนั้น จึงรีบสั่งให้ไพร่พลยกทัพกลับเมืองพระนครในเช้าวันรุ่งขึ้น เพื่อหวังให้นางลืมตาเล็ง

และเมื่อนางทราบว่าจะไปยังเมืองพระนคร นางจึงตรอมใจตายในปราสาทโดนตวลตามคนรักของนางไปก่อนรุ่งสาง จึงเป็นที่มาของปราสาทโดนตวล

จากเรื่องราวประวัติความเป็นมาของปราสาทโดนตวล และของตำนานเนียงเต๊ะทม ที่กล่าวมาข้างต้น คณะผู้สร้างสรรค์จึงนำแนวคิดของตำนานโศกนาฏกรรมความรักของสตรีรูปงามที่ชื่อว่า “เนียงเต๊ะทม” ณ ปราสาทโดนตวล ของหมู่บ้านภูมิซรอล มาสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานได้ ชุด รุ่งเปรงเสรีเต๊ะทม

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานได้ชุด รุ่งเปรงเสรีเต๊ะทม

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงาน ชุด รุ่งเปรงเสรีเต๊ะทม เป็นการนำแนวคิดจากตำนานโศกนาฏกรรมความรักของสตรีรูปงามที่ชื่อว่า “เนียงเต๊ะทม” ณ ปราสาทโดนตวล ของหมู่บ้านภูมิซรอล ตำบลเสาธงชัย อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ จนเกิดเรื่องราวแห่งการแย่งชิงหญิงสาวระหว่างชาย ๒ คน โดยหนึ่งคนคือคนรักที่คบหาอยู่ อีกคนหนึ่งเป็นกษัตริย์ผู้เลอโฉมที่ตกหลุมรักเนียงเต๊ะทม จากการเล่าขานของผู้คนในพื้นที่ จนเกิดเหตุที่น่าสลดใจขึ้นกับตาเล็ง ความเสียใจจึงทำให้เนียงเต๊ะทมตรอมใจตาย ณ ปราสาทโดนตวล โดยนำเสนอนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานได้ชุด รุ่งเปรงเสรีเต๊ะทม (ตำนานที่กล่าวถึงสตรีที่มีหน้าอกใหญ่เป็นเอกลักษณ์)

๑. รูปแบบของผลงาน

ช่วงที่ ๑ เนียงละออเต๊ะทม (การชมความงามของเนียงเต๊ะทม) สื่อถึง การชมความงามของเนียงเต๊ะทมตั้งแต่ตื่นเช้า อาบน้ำแต่งตัว และที่สำคัญนางมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น คือ หน้าอกขนาดใหญ่ อีกทั้งยังเป็นที่ยกย่องของตาเล็งซึ่งเป็นคนรักของเนียงเต๊ะทม (เป็นการเกี่ยวพาราสีระหว่างตาเล็งกับเนียงเต๊ะทม)

ช่วงที่ ๒ ซะละละคะเนียงตะนิมเสรี (การแย่งชิงสตรีรูปงาม) สื่อถึง กษัตริย์ขอมที่ต้องการนำตัวเนียงเต๊ะทมไปเป็นคู่ครองของตน และในขณะเดียวกันตาเล็งก็พยายามที่จะเข้าแย่งชิงตัวเนียงเต๊ะทมจากกษัตริย์ขอม จึงทำให้เกิดการต่อสู้ขึ้น และนำมาถึงจุดจบชีวิตของตาเล็ง

ช่วงที่ ๓ เนียงเต๊ะทมตรอมใจ (การตรอมใจตายของเนียงเต๊ะทม) สื่อถึง เนียงเต๊ะทมที่เสียใจเป็นอย่างมากหลังจากที่ได้ทราบว่าตาเล็งได้เสียชีวิตลงจากการต่อสู้กับกษัตริย์ขอม นางจึงทูลขอให้กษัตริย์ขอมสร้างปราสาทโดนตวล เพื่อเป็นอนุสรณ์ความรักระหว่างนางกับตาเล็ง หลังจากนั้นนางจึงตรอมใจตายในปราสาทโดนตวลตามคนรักของนางไป

๒. บทร้องและดนตรี

การแสดงชุด รุ่งเปรงเสรีเต๊ะทม เป็นการนำเสนอทางด้านดนตรีประกอบการแสดงโดยไม่มีคำร้อง ใช้เครื่องดนตรีหลักอีสานได้ ผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก และเครื่องสังเคราะห์เสียง แบ่งเป็น ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ ใช้เครื่องดนตรีหลักอีสานได้ คือ ปี่อ้อ ซอกันตรึม เครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน ฮาร์ป (harp) และมีการใช้เครื่องสังเคราะห์เสียง (synthesizer) โดยรวมให้ความรู้สึกสดใส สวยงาม เพื่อสร้างบรรยากาศในการแสดง

ช่วงที่ ๒ มีความร่วมสมัยโดยใช้เครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับเครื่องดนตรีหลักของอีสานได้ คือ สะโน ปี่อ้อ ซอกันตรึม และกลองกันตรึมที่เป็นเสียงสังเคราะห์ขึ้นมา ให้ความรู้สึกถึงการเกิดสงคราม การสู้รบ และความน่าตื่นเต้น

ช่วงที่ ๓ ใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของอีสานได้ คือ ซอกันตรึมที่แทนความรู้สึกของหญิงสาว ความคิด ความรู้สึกฟุ้งซ่านที่ออกมาจากภายใน โดยเสียงซอกันตรึมจะให้ความสะอึกสะอื้นเสียใจ และเสียงปี่อ้อที่แทนสัญลักษณ์ของผู้ชายให้ความรู้สึกที่คิดคำนึงถึงคนรัก

โน้ตเพลงประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด รุ่งเปรงเสรีเต้าหม

ประพันธ์โดย : อาจารย์อาทิตย์ กระจ่างศรี

ช่วงที่ ๑ เนียงละออเต้าหม (การชมความงามของเนียงเต้าหม)

-----	--- ด	-----	-----	--- ร	- ม - ซ	-----	-----
--- ล	--- ม	-----	-----	--- ด	- ล - ร	-----	-----
- ด - ร	- ม - ซ	-----	-----	--- ล	--- ม	-----	-----
-----	- ลดร	-----	- ด - ล	-----	- ด - ร	-----	-----
-----	-----	-----	-----	- ซ - ม	- ร - ม	-----	-----
- ซ - ม	- ร - ด	-----	-----	--- ม	--- ร	-----	- ด - ล
--- ด	--- ร	-----	-----	- ซ - ม	- ร - ม	--- ซ	-----
- ด - ล	- ซ - ม	-----	-----	- ซ - ม	- ด - ร	-----	- ด - ร
--- ม	--- ซ	-----	-----	-----	-----	-----	-----
--- ล	--- ด	- ร - ม	- ร - ด	--- ล	--- ด	- ร - ม	- ร - ม
--- ซ	--- ม	- ล - ซ	- ม - ร	-----	- ด - ร	-----	-----
--- ล	--- ด	- ร - ม	- ร - ด	--- ล	--- ด	- ร - ม	- ร - ม
--- ซ	--- ม	- ลซ -	- มร -	-----	- ดร -	-----	-----
- ม - ร	- ม - ซ	-----	-----	- ม - ร	- ม - ด	--- ล	-----
- ซ - ล	- ม - ร	-----	- ล - ซ	--- ม	--- ร	-----	-----
- ม - ร	- ม - ซ	-----	-----	- ม - ร	- ม - ด	--- ล	-----
- ซ - ล	- ม - ร	-----	- ล - ซ	--- ม	--- ร	-----	-----
--- ล	--- ด	- ร - ม	- ร - ด	--- ล	--- ด	- ร - ม	- ร - ม
--- ซ	--- ม	- ล - ซ	- ม - ร	-----	- ด - ร	-----	-----
- ม - ร	- ม - ซ	-----	-----	- ม - ร	- ม - ด	- ล - -	-----
- ซ - ล	- ม - ร	-----	- ล - ซ	--- ม	--- ร	-----	-----

ช่วงที่ ๒ ซะเลาะคะเนียตะเนิมเสรี (การแย่งชิงสตรีรูปงาม)

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	--- ล	----	----	----
- ท - ด	----	----	----	- ร - ม	----	----	----
- ช - ม	----	--- ร	--- ด	--- ล	----	----	----
- ช - ล	----	--- ด	----	- ร - ม	----	----	----
- ช - ม	----	--- ร	----	--- ล	----	----	----
----	--- ล	--- ช	--- ร	- ฟ - ม	----	----	----
----	- ร - ม	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ล	----	----	----
----	- ด - ท	- ล - ท	- ล - ท	--- ด	----	----	----
----	ลท --	ชล --	ฟช --	มฟ --	รม --	----	----
----	----	----	----	----	--- ล	----	----
----	- ช - ม	----	----	----	- ร - ม	----	----
----	- ช - ล	----	----	----	- ด - ล	----	----
----	- ด - ม	----	----	--- ร	- ด - ล	----	----

ช่วงที่ ๓ เนียงเต้าทมตรอมเจ็ด (การตรอมใจตายของเนียงเต้าทม)

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	- ม - ร	- ด - ล	----	----
--- ด	--- ร	----	----	----	- ช - ม	----	- ร - ม
--- ร	- ด - ร	----	----	- ม - ร	- ด - ล	----	- ด - ล
----	- ด - ร	----	- ด - ร	----	- ช - ม	----	- ร - ม
--- ร	- ด - ร	----	----	--- ล	- ท - ด	- ร - ม	- ร - ด
--- ล	--- ด	- ร - ม	- ช - ร	--- ม	--- ร	----	- ด - ร
- ด - ล	- ด - ร	----	----	--- ล	- ท - ด	- ร - ม	- ร - ด
--- ล	--- ด	- ร - ม	- ช - ร	-- ม	- ช - ล	----	- ช - ม
- ร - ม	- ช - ร	----	----	- ม - ร	- ด - ล	----	- ช - ล
----	- ด - ร	----	- ดร -	----	- ช - ม	- ล - ช	- ม - ร

- ด - ล	- ด - ร	----	----	----	--- ล	----	----
----	--- ช	----	----	----	- มรรม	----	----
- รดร	----	----	----	--- ล	----	----	----
--- -ช	----	----	----	- มรรม	----	----	----
- รดร	----	----	----	----	----	----	----
--- ล	----	- ช - ล	----	- ด - ร	----	- ด - ร	----
- ช - ม	----	- ร - ม	--- ร	- ด - ร	----	--- ด	----
--- ล	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----

๓. ผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงโดยคณะผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกผู้แสดงที่มีพื้นฐานในด้านการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานใต้ มีลีลาท่ารำที่สวยงามเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงชุดนี้ ทั้งหมด ๑๓ คน โดยคัดเลือก ดังนี้

๑) ผู้แสดงหญิงที่รับบทเป็น Emotional story teller จำนวน ๑๐ คน สรีระของผู้แสดงส่วนสูง ๑๕๘ เซนติเมตรขึ้นไป

๒) ผู้แสดงหญิงที่รับบทเป็นเนียงเต่าหม จำนวน ๑ คน สรีระของผู้แสดงส่วนสูง ๑๗๐ เซนติเมตร ผิวขาว มีหน้าอกขนาดใหญ่ หน้าตาดี ให้สอดคล้องกับสรีระของเนียงเต่าหมในตำนาน

๓) ผู้แสดงชายที่รับบทเป็นตาเล้ง จำนวน ๑ คน สรีระของผู้แสดงส่วนสูง ๑๘๐ เซนติเมตร ผิวขาว หน้าตาดี ให้สอดคล้องกับสรีระของตาเล้งในตำนาน

๔) ผู้แสดงชายที่รับบทเป็นกษัตริย์ขอม จำนวน ๑ คน สรีระของผู้แสดงส่วนสูง ๑๗๘ เซนติเมตร ผิวสีเข้ม หน้าตาดี น่าเกรงขาม ให้สอดคล้องกับสรีระกษัตริย์ขอมในตำนาน

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่ใช้ประกอบการแสดง ได้มีการออกแบบผสมผสานระหว่างการแต่งกายแบบชาวบ้านในจังหวัดศรีสะเกษกับศิลปะขอมแต่ละยุค เช่น ศิลปะขอมแบบบันทายสี และศิลปะขอมแบบคลัง จากภาพจำหลักนางอัปสรในสมัยนั้นมาประยุกต์ให้เข้ากับรูปแบบการแต่งกายสมัยใหม่ โดยเครื่องประดับจะแสดงถึงชั้นวรรณะและลักษณะเด่นของผู้แสดงนั้น ๆ และได้ออกแบบเครื่องแต่งกายให้เอื้อต่อลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวของนักแสดง โดยมีรายละเอียดดังนี้

๑) เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับของ Emotional story teller ประกอบด้วย (๑) เครื่องประดับศีรษะ (๒) ต่างหู (๓) สร้อยคอ (๔) ผ้าชีฟองพันอก (๕) กำไลข้อมือ (๖) เข็มขัด (๗) ไส้เสี้ยว (๘) ผ้าชีฟองไล่สี (๙) ผ้ายัด (๑๐) ชิ่นคั่น (๑๑) แถบสี (๑๒) ปะโบล และ (๑๓) เสลิก



ภาพที่ ๑ ชุดนักแสดง Emotional story teller

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

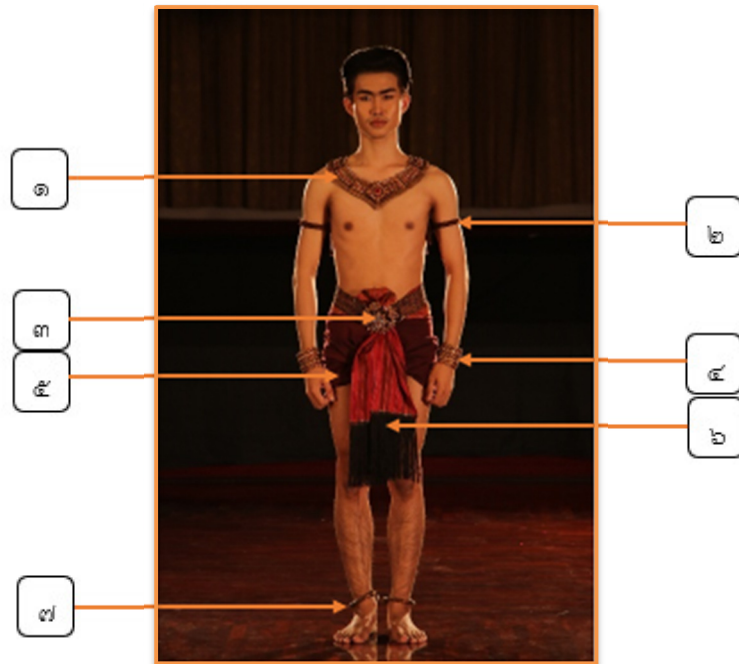
๒) เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับของเนียงเต๊ะทม ประกอบด้วย (๑) เครื่องประดับศีรษะ (๒) ต่างหู (๓) กรองคอ (๔) ผ้าย่นพันอก (๕) รัตตันแขน (๖) เข็มขัด (๗) กำไลข้อมือ (๘) มาลัยกร (๙) ผ้าปุมหรือผ้าสมปักปุม หรือผ้าปุมเขมร และ (๑๐) กำไลข้อเท้า



ภาพที่ ๒ ชุดเนียงเต๊ะทม

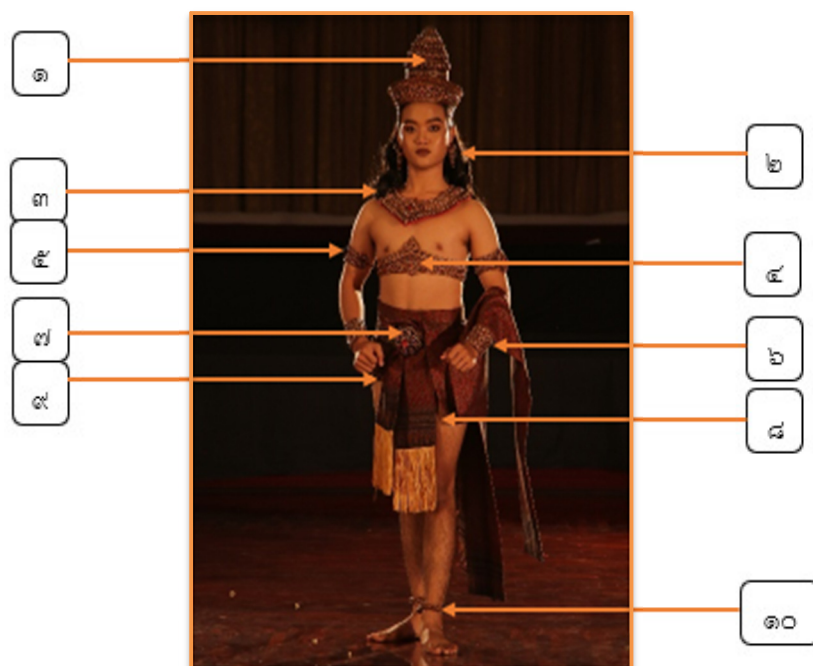
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๓) เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับของตาเลึ่ง ประกอบด้วย (๑) กรองคอ (๒) ผ้าประเจียดหรือรัดต้นแขน (๓) เข็มขัด (๔) กำไลข้อมือ (๕) ฟ้านุ่งเตี่ยว (๖) ผ้าขาวม้า หรือสไบเปราะห์ และ (๗) กำไลข้อเท้า



ภาพที่ ๓ ชุดตาเลึ่ง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔) เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับของกษัตริย์ขอม ประกอบด้วย (๑) เครื่องประดับศีรษะ (๒) ต่างหู (๓) กรองคอ (๔) รัดอก (๕) รัดต้นแขน (๖) กำไลข้อมือ (๗) เข็มขัด (๘) ผ้าคาดเอวและหางไหล (๙) ฟ้านุ่งเตี่ยว และ (๑๐) กำไลข้อเท้า



ภาพที่ ๔ ชุดของกษัตริย์ขอม
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕. ทำรำ

๕.๑ ทำรำอัสราอีสานใต้ โดยการนำรูปแบบทำรำจากทำรำพื้นบ้านอีสานใต้ ประกอบกับประติมานวิทยา ทับหลังปราสาทศิขรภูมิ และประสาทรัตนประดิษฐ์เป็นทำรำอัสราอีสานใต้ ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษา กระบวนทำรำอัสราอีสานใต้ จากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อัคราพร สุขทอง คณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์ เป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนทำรำ อัสราอีสานใต้ให้แก่คณะผู้สร้างสรรค์ ดังตารางที่ ๑

ตารางที่ ๑ กระบวนทำรำอัสราอีสานใต้

ลำดับที่	กระบวนทำรำ	รูปทำรำ
๑	ท่าความยิ่งใหญ่	
๒	ท่าศิวะนาฏราช	
๓	ท่าเดินออก	

ตารางที่ ๑ กระบวนท่ารำอัปสรไอสนาใต้ (ต่อ)

ลำดับที่	กระบวนท่ารำ	รูปท่ารำ
๔	ทำสื่อความงาม	
๕	ท่าพรหมสีหน้า	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕.๒ ท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ คณะผู้สร้างสรรค์ได้วิเคราะห์ข้อมูลลักษณะของท่าทางการแสดงที่ต้องการสื่อความหมาย สร้างสรรค์เป็นท่ารำต่าง ๆ ดังตารางที่ ๒

ตารางที่ ๒ กระบวนท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

ลำดับที่	กระบวนท่ารำ	รูปท่ารำ
๑	ท่ารำที่สื่อถึงเนียงเตาะทมที่มีหน้าอกขนาดใหญ่	

ตารางที่ ๒ กระบวนท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (ต่อ)

ลำดับที่	กระบวนท่ารำ	รูปท่ารำ
๒	ท่ารำที่สื่อถึงการอาบน้ำแต่งกาย	
๓	ท่ารำที่สื่อถึงความสวยงาม	
๔	ท่ารำที่สื่อถึงการเกี่ยวพาราสี	
๕	ท่ารำที่สื่อถึงการแย่งชิงเนียงเต้าหม	

ตารางที่ ๒ กระบวนท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (ต่อ)

ลำดับที่	กระบวนท่ารำ	รูปท่ารำ
๖	ท่ารำที่สื่อถึงการร้ายมนต์คาถา	
๗	ท่ารำที่สื่อถึงการต่อสู้แย่งชิง	
๘	ท่ารำที่สื่อถึงการทูลขอปราสาท	
๙	ท่ารำที่สื่อถึงความโศกเศร้า	

ตารางที่ ๒ กระบวนทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (ต่อ)

ลำดับที่	กระบวนทำรำ	รูปทำรำ
๑๐	ทำรำที่สื่อถึงการตรอมใจตาย	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

บทสรุป

คณะผู้สร้างสรรค์ ได้รับแรงบันดาลใจจากตำนานเนียงเต้าห่มที่เกิดขึ้น ณ ปราสาทโดนตวล ของหมู่บ้านภูมิซรอล ตำบลเสาธงชัย อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ ที่เป็นโศกนาฏกรรมความรักของเนียงเต้าห่มที่เกิดจากการแย่งชิง จนเนียงเต้าห่มตรอมใจตาย โดยนำแรงบันดาลใจจากตำนานเนียงเต้าห่มของปราสาทโดนตวลมาสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานใต้ชุด “เรียงเปรงเสรีเต้าห่ม” โดยการแสดงแบ่งออกเป็น ๓ ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ ๑ เนียงละออเต้าห่ม (การชมความงามของเนียงเต้าห่ม) สื่อถึง การชมความงามของเนียงเต้าห่มตั้งแต่ตื่นเช้า อาบน้ำแต่งตัว และที่สำคัญนางมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น คือ หน้าอกขนาดใหญ่ อีกทั้งยังเป็นพี่เลี้ยงของตาเล้งซึ่งเป็นคนรักของเนียงเต้าห่ม ช่วงที่ ๒ ซะเลาะคะเนียงตะเนิมเสรี (การแย่งชิงสตรีรูปงาม) สื่อถึง กษัตริย์ขอมที่ต้องการนำตัวเนียงเต้าห่มไปเป็นคู่ครองของตน และในขณะเดียวกันตาเล้งก็พยายามที่จะเข้าแย่งชิงตัวเนียงเต้าห่มจากกษัตริย์ขอม จึงทำให้เกิดการต่อสู้ขึ้น และนำมาถึงจุดจบชีวิตของตาเล้ง และช่วงที่ ๓ เนียงเต้าห่มตรอมใจ (การตรอมใจตายของเนียงเต้าห่ม) สื่อถึง เนียงเต้าห่มที่เสียใจเป็นอย่างมากหลังจาก ที่ได้ทราบข่าวว่าตาเล้งได้เสียชีวิตลงจากการต่อสู้กับกษัตริย์ขอม จึงทูลขอให้กษัตริย์ขอมสร้างปราสาทโดนตวล เพื่อเป็นอนุสรณ์ความรักระหว่างนางกับตาเล้ง หลังจากนั้นนางจึงตรอมใจตายในปราสาทโดนตวล

รายการอ้างอิง

จันทิมา ศรีกาญจชัย. (๒๕๕๓). วาจาพาที. กรุงเทพฯ: มีสวัสดิ์การพิมพ์.

ฐิชา หวังสม. (๒๕๕๕). เล่าเรื่องเมืองศรีสะเกษ. ศรีสะเกษ: ไทยวัฒนาพานิชย์.

นิรันดร์ กุลพานันท์. (๒๕๕๑). ดินแดนแห่งอีสานใต้. กรุงเทพฯ: พิมพ์การณ์ การพิมพ์.

ปริญญพร ลาลูน. (๒๕๖๔, ๑๗ พฤษภาคม). นักวิชาการศึกษา รักษาการแทนผู้อำนวยการกองการศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม องค์การบริหารส่วนตำบลเสาธงชัย จังหวัดศรีสะเกษ. สัมภาษณ์.

พัชรา อุตระกุล. (๒๕๕๖). เมืองโบราณ. กาญจนบุรี: ทรัพย์มณี.

สุกัญญา สุฉายา. (๒๕๕๖). ภูมิภาคในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: มายิก.

อานันท์ กาญจนพันธุ์. (๒๕๕๓). ขอม. กรุงเทพฯ: สุขทวี.

ล่องวารีวิถีแม่ระมิงค์

วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: ธีรวัฒน์ หมื่นทา*

ธงชัย จินชาติ*

ธรรตพงศ์ สุเทพ*

บทนำ

แม่น้ำปิงเป็นแม่น้ำสายสำคัญของประเทศไทย และเป็นหนึ่งในสี่ของแม่น้ำที่ไหลบรรจบมาเป็นแม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำปิงไหลผ่านระหว่างทิวเขาถนนธงชัยกลางกับทิวเขาผีปันน้ำตะวันตก มีต้นน้ำอยู่ที่ดอยเชียงดาว อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ ไหลลงทางใต้ผ่านจังหวัดลำพูนรวมกับแม่น้ำวังที่อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก จังหวัดกำแพงเพชร บรรจบกับแม่น้ำวัง น້ายม และแม่น้ำน่าน ปากน้ำโพจังหวัดนครสวรรค์ รวมเป็นแม่น้ำเจ้าพระยา มีความยาวทั้งสิ้น ๖๕๘ กิโลเมตร (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๐๗) สายน้ำปิงมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนเชียงใหม่มาช้านาน เป็นส่วนหนึ่งของชัยภูมิสร้างนครเชียงใหม่ในอดีต รวมถึงประเพณีต่าง ๆ ที่มาพร้อมกับพัฒนาการทางสังคมอย่างต่อเนื่อง เช่น ประเพณียี่เป็ง เริ่มตั้งแต่ วันขึ้น ๑๓ ค่ำ ซึ่งถือว่าเป็น “วันดา” หรือวันเตรียมของไปทำบุญเลี้ยงพระที่วัด ครั้นถึงวันขึ้น ๑๔ ค่ำ คนเฒ่าคนแก่และผู้มีศรัทธาก็จะพากันไปถือศีล ฟังธรรม ทำบุญเลี้ยงพระที่วัด ช่วงเวลากลางคืนก็จะมีมหรสพและการละเล่นมากมาย มีการแห่โคมทอง พร้อมกับมีการจุดถ้วยประทีป (การจุดผางประทีป) เพื่อบูชาพระรัตนตรัย ชาวเมืองจะจุดพลุ จุดโคมไฟประดับไฟตกแต่งตามวัดวาอารามบ้านเรือนของตน และจุดโคมลอยปล่อยขึ้นสู่ท้องฟ้าเพื่อบูชาพระเกตุแก้วจุฬามณีบนสรวงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ที่ถือเป็นคติความเชื่อที่ชาวเชียงใหม่สืบทอดกันมาแต่โบราณ

ยี่เป็งเป็นประเพณีที่เก่าแก่ในสมัยอาณาจักรล้านนา เทศกาลเดือนยี่เป็งเป็นประเพณีใหญ่ที่ประชาชนและพระมหากษัตริย์ต่างพากันนมัสการบูชาพระในอารามทั้งหลาย คติความเชื่อเกี่ยวกับประเพณียี่เป็งมีหลายอย่าง คือ เชื่อว่าเป็นการบูชาพระแม่คงคาที่ประทานน้ำมาให้เพื่อการเพาะปลูก เป็นการบูชารอยพระพุทธรูปบาทริมฝั่งแม่น้ำนัมมทานทีในคติทางพุทธศาสนา ส่วนชาวบ้านมักเชื่อว่าเป็นการลอยเคราะห์ พิธีกรรมในวันยี่เป็งยังถือกันอีกว่าเป็นธรรมเนียมปฏิบัติเพื่อบูชาพระพุทธรูป พระธรรม พระสงฆ์ เป็นงานสืบสานประเพณีแห่งวัฒนธรรมชาวพุทธที่ดีเยี่ยมอย่างยิ่ง ให้บรรดาผู้มีจิตศรัทธาตลอดจนรุ่นลูกหลานได้เลื่อมใสในพระพุทธศาสนาต่อไป อีกทั้งงานประเพณีในค่ำคืนนี้ก็เพื่อเกิดความสุขสนุกสนาน สร้างความสามัคคีกันในหมู่บ้าน รวมถึงบรรดานักท่องเที่ยวทั้งหลายทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติที่ได้เดินทางมาสัมผัสบรรยากาศงานยี่เป็งเชียงใหม่อันเป็นผืนแผ่นดินล้านนาแห่งนี้ (ศรีศักร วัลลิโภดม และคณะ, ๒๕๔๔)

คณะผู้สร้างสรรค์จึงเล็งเห็นความสำคัญและคุณค่าในปรากฏบรรยากาศริมฝั่งน้ำแม่ระมิงค์ สายน้ำแห่งวิถีชีวิตมรดกทางภูมิปัญญาวัฒนธรรมล้านนาชุมชนนครเชียงใหม่ ที่คู่ควรแก่การอนุรักษ์ สืบสาน และ

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา และสาขานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ถ่ายทอดความงาม วิถีชีวิตของชุมชนริมฝั่งสายน้ำแม่ระมิงค์ ศิลปวัฒนธรรม ผ่านงานสร้างสรรค์การแสดงชุด “ฟ้อนล่องวารีวิถีแม่ระมิงค์”

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนล่องวารีวิถีแม่ระมิงค์ คณะผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากแนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตความเป็นอยู่กับสายแม่น้ำปิง ที่ก่อให้เกิดขนบธรรมเนียมประเพณีที่งดงามของประเพณียี่เป็ง ผูกโยงกับพระพุทธศาสนา ที่กล่าวถึงการบูชาพระรัตนตรัย การจุดโคมลอยปล่อยขึ้นสู่ท้องฟ้าเพื่อบูชาพระเกตุแก้วจุฬามณีบนสรวงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ที่ถือเป็นคติความเชื่อที่ชาวเชียงใหม่สืบทอดกันมาแต่โบราณถ่ายทอดผ่านกระบวนการสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ อีกทั้งความงดงามของวิถีคนเมืองเชียงใหม่ที่มีความหลากหลายและหลอมรวมกันเป็นมรดกทางวัฒนธรรม กระทั่งนำมาสร้างสรรค์กระบวนการเพลงวงดนตรีพื้นเมือง สะล้อ-ซึง ผสมผสานเครื่องดนตรีตะวันตก เพื่อการอธิบายจินตภาพทางเสียงดนตรีให้เข้ากับยุคสมัยตามช่วงการแสดง และทำฟ้อนให้เป็นชุดการแสดงสร้างสรรค์ โดยออกแบบทำฟ้อนให้เป็นท่าต่าง ๆ ตลอดทั้งการแปรแถวการแสดงตามหลักการทางนาฏศิลป์ไทยพื้นบ้านภาคเหนือให้สอดคล้องกับช่วงยุคต่าง ๆ ให้เกิดเป็นการแสดงสร้างสรรค์ อย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะที่งดงามของจังหวัดเชียงใหม่ ให้ดำรงอยู่คู่กับสังคมและประเทศชาติสืบไป

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด “ฟ้อนล่องวารีวิถีแม่ระมิงค์”

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุด ฟ้อนล่องวารีวิถีแม่ระมิงค์ คณะผู้สร้างสรรค์ได้วางแผนดำเนินงานเพื่อออกแบบสร้างสรรค์ไว้ ๓ ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ ๑ กรอบแนวคิดด้านทำนองเพลง วงดนตรีประกอบการแสดง ซึ่งสำนักวิชาการสร้างสรรค์ทำนองเพลงจะเป็นเพลงที่มีการแบ่งเพลงออกเป็น “วรรคเพลง” เป็น “ประโยคเพลง” อย่างชัดเจน เช่น มีการถาม-ตอบระหว่างประโยคเพลง ด้านสำเนียงเพลงมองว่าเพลงล่องแม่ปิง คือ เพลงสำเนียงลาว เพราะเป็นเพลง ๕ กลุ่มเสียง เนื่องจากไม่มีเสียง “ฟา” กับ เสียง “ที” (รักเกียรติ ปัญญายศ, ๒๕๖๔, ๑๐ มีนาคม) ทั้งนี้ คณะผู้สร้างสรรค์จึงนำแนวคิดดังกล่าวมาเรียบเรียงทำนองเพลง นำทำนองเพลงล่องแม่ปิง เพลงชุดสายน้ำปิง สร้างสรรค์ทำนองเชื่อมในช่วงต่าง ๆ เพลงส่งท้ายให้เกิดความสนุกสนาน และมีการสร้างสรรค์บทร้องเป็นบทขับฉันทลักษณ์ล้านนา “จ้อยพิมพา” เป็นบทเริ่มต้นการแสดง

ส่วนที่ ๒ กระบวนการสร้างเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง คณะผู้สร้างสรรค์ได้รับแนวคิดที่สกัดจากการศึกษาองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ จนกระทั่งสามารถแบ่งชุดเครื่องแต่งกายออกเป็นยุคต่าง ๆ ดังนี้

- ๑) การแต่งกายยุคล้านนาจาริตนนครเชียงใหม่ (ล้านนาดั้งเดิม)

๒) การแต่งกายยุคสนธิสัญญาานครเชียงใหม่การเข้ามาของเสื้อผ้าฝ่ายสีขาวยุคอิทธิพลแฟชั่นตะวันตกยุควิกตอเรียน (Victorian era) ค.ศ. ๑๘๗๓ (พ.ศ. ๒๔๑๖)

๓) การแต่งกายยุคเอ็ดวาเดียน เทียบสมัยเชียงใหม่ในปลายรัชกาลที่ ๕ อิทธิพลแฟชั่นตะวันตกยุคเอ็ดวาเดียน (Edwardian era) ค.ศ. ๑๙๐๐-๑๙๑๐ (พ.ศ. ๒๔๔๓-๒๔๕๓) และอุปกรณ์การแสดง เช่น ผางประทีบ โคมสาย กระทงโคมดอกบัว หม้อดอกบุรณะกะฐะ ตุ้งพระบถ

ส่วนที่ ๓ ออกแบบท่ารำตามหลักการทางนาฏศิลป์ ได้นำแนวคิดของสวภา เวชสุรักษ์ (๒๕๔๗) ที่กล่าวว่า “กระบวนการสร้างสรรค์ที่นาฏยศิลป์ทำให้เกิดความเจริญก้าวหน้าแก่วงการนาฏศิลป์ คือนาฏยประดิษฐ์ (Choreography) ที่นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ความแปลกใหม่ให้เกิดขึ้นในนาฏยจารีตของตน และเมื่อผลงานใหม่นั้นงดงามเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปแล้วรักษาสืบทอดไว้” มาใช้ในการออกแบบท่ารำในแต่ละช่วงการแสดง เพื่อให้เกิดความประทับใจในการรับชมการแสดง ความสวยงาม สอดคล้องกับท่าฟ้อนรำพื้นบ้านภาคเหนือ ที่บ่งบอกถึงขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมพื้นบ้านในอดีต สร้างความประทับใจแก่ผู้คนที่เข้ามาสัมผัสความเป็นนครเชียงใหม่

๑. รูปแบบของผลงาน

รูปแบบการแสดงเป็นรูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด ฟ้อนล่องวารีวิถีแม่ระมิงค์ แบ่งรูปแบบงานด้านดนตรีและนาฏศิลป์ไว้เป็น ๔ ช่วงการแสดง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ รุ่งเรืองประเพณี เป็นช่วงแรกของการบรรเลงสื่อให้เห็นลักษณะของความรุ่งเรืองด้านวัฒนธรรมประเพณี มีการบรรเลงพิณเป็ยะเคล้าการขับจ้อยพินพา แสดงถึงการเคลื่อนไหวของสายน้ำปิงแหล่งก่อเกิดอารยธรรมอันมีนครเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางอาณาจักรล้านนาในอดีต ที่มีความเจริญรุ่งเรืองทางขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม ภาษา เครื่องนุ่งห่ม อาหาร ศิลปวัฒนธรรม ได้ผูกโยงกับความเชื่อทางจิตวิญญาณ ศาสนาผี ศาสนาพราหมณ์ ศาสนาพุทธ ฯลฯ ที่มีอิทธิพลต่อความเป็นปึกแผ่นในสังคมนั้น ๆ ดังนั้น บทขับจ้อยพินพา คือ สัญลักษณ์หนึ่งของความดีงามแห่งจิตวิญญาณที่เป็นจุดเริ่มต้นแห่งการดำเนินชีวิต

ช่วงที่ ๒ งามวิถีแม่ระมิงค์ แสดงให้เห็นความงดงามในวิถีชีวิตคนล้านนา สื่อถึงวิถีชีวิตของคนเชียงใหม่ที่ผูกโยงด้วยความเชื่อและหลักศาสนา สื่อให้เห็นความสำคัญของแม่น้ำปิงที่มีความสำคัญในการดำรงชีวิตของมนุษย์ ซึ่งน้ำแม่ปิงเป็นแม่น้ำที่มีความสำคัญต่อคนเชียงใหม่ ช่วยหล่อเลี้ยง หลอมรวมให้สังคมของคนเชียงใหม่ มีความอุดมสมบูรณ์ ร่มเย็นเป็นสุข

ช่วงที่ ๓ นครพิงค์พรรษา แสดงออกถึงกิจกรรมการเล่นที่สนุกสนานรื่นเริงของชาวเชียงใหม่ในประเพณียี่เป็ง เช่น การเล่นดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ และการแสดงฟ้อนพื้นบ้านภาคเหนือที่อ่อนช้อยสวยงาม การเฉลิมฉลอง หรือการเกี้ยวพาราสีของบ่าวสาว บรรยากาศการจุดพลุ รวมทั้งการจุดประทีปโคมไฟตามบ้านเรือนให้สว่างไสวสวยงาม และมีการลอยกระทงสายเพื่อเป็นพุทธบูชาบนสายแม่น้ำปิงหรือแม่ระมิงค์ ท่วงทำนองเพลงจึงเป็นทำนองสนุกสนานออยหวาน โดยนำเพลงสาวไหมโยวบัวขึ้นเดี่ยวร่วมบรรเลงประกอบ

ช่วงที่ ๔ พุทธบูชาพระเกศแก้วจุฬามณี แสดงออกถึงความเชื่อและความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ตั้งแต่การเกิดจนกระทั่งสิ้นชีวิต ดอกไม้ที่เป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธศาสนา คือ “ดอกบัว” รูปดอกบัวตูมสื่อถึงพฤติกรรมการไหว้ที่เป็นการแสดงความเคารพนอบน้อมของกลุ่มชนในดินแดนอุษาคเนย์ ทำนองเพลงในช่วงนี้จะสื่อถึงความเบิกบานแห่งสภาวะจิตอันปิติ เสมือนพลังแม่น้ำปิงที่รินไหลหล่อเลี้ยงชีวิตคนในสังคมเป็นพลังมวลชนคนล้านนาสู่การบูชาพระเกศแก้วจุฬามณี อันเป็นคติความเชื่อทางพุทธศาสนา สำหรับการนำดอกบัวตูมถวายพระ กระทั่งดอกบัวแบ่งบาน เสมือนเป็นการยกกระดับจิตวิญญาณภายในตนสู่การหลุดพ้น

ดังนั้น ทำนองเพลงที่สร้างสรรค์ จึงมีทำนองเบิกบานรื่นเริงใจ สนุกสนานสอดคล้องกับความเข้าใจในสภาวะ “นิพพาน”

๒. บทร้องและดนตรี

แนวคิดเกี่ยวกับดนตรีประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด ฟ้อนล่องวารีวิถีแม่ระมิงค์ สำหรับทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงสร้างสรรค์เป็นทำนองเพลงที่ประพันธ์โดย อาจารย์รักเกียรติ ปัญญาศ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นเมืองวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ และมอบหมายให้อาจารย์ธีรวัฒน์ หมื่นทา อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ สร้างสรรค์บทร้องและเรียบเรียงทำนองเพลงบทจ้อยพินพา การขับขานแบบล้านนา ทำนองรวี เรียกว่า “เชิงอาโป” “อาโป” แปลว่า “น้ำ” นอกจากนี้ยังสร้างสรรค์ทำนองเพลงให้เกิดความสนุกสนาน มีเอกลักษณ์แบบล้านนาร่วมสมัย มีความไพเราะแปลกใหม่ มีกลิ่นอายความเป็นล้านนาผสมวงดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือผสมผสานกับดนตรีตะวันตกเกิดจินตภาพการเคลื่อนไหวของน้ำให้สอดคล้องกับการแสดงไว้ ๔ ช่วงการแสดง

ข้อกำหนดเบื้องต้น

๑) กำหนดเสียงสำหรับการบันทึกโน้ตโดยกำหนดอักษรที่ใช้แทนเสียงในการบันทึกโน้ต ๗ ตัว ดังนี้

ด	แทน	เสียงโด
ร	แทน	เสียงเร
ม	แทน	เสียงมี
ฟ	แทน	เสียงฟา
ซ	แทน	เสียงซอล
ล	แทน	เสียงลา
ท	แทน	เสียงที

๒) การบันทึกโน้ต โดยปกติใน ๑ บรรทัด มี ๘ ห้อง และในแต่ละห้องปกติบันทึกโน้ตได้สูงสุด ๔ ตัวโน้ต หากไม่มีโน้ตในจังหวะใดของห้องเพลง ก็จะใช้เครื่องหมายขีด (-) แทนจังหวะที่ว่างส่วนจังหวะหนัก (ตก) จะอยู่ที่ตัวโน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละห้องเพลง

๓) เสียงของกลองตั้งโน้ง ใช้สัญลักษณ์ตัวอักษรย่อแทนเสียง ดังนี้

ตะ	=	ด
ลัก	=	ล
ตัก	=	ด.
ตั้ง	=	ดํ
โน้ง	=	น

ช่วงที่ ๑ รุ่งเรืองประเพณี ในช่วงแรกของการบรรเลงสื่อให้เห็นลักษณะของความเจริญรุ่งเรืองวัฒนธรรมประเพณี พิณเป็ยะบรรเลงคลุกเคล้าการขับจ้อยพินพา แสดงถึงการเคลื่อนไหวของสายน้ำ

- เตียวเป็ยะผสมผสานคีย์บอร์ด (เสียงสตริง) สร้างอารมณ์สงให้จ้อยพินพา

ประพันธ์โดย อาจารย์ธีรวัฒน์ หมั่นทา

จ้อยพิมพา

น้ำแม่ปิง รินหลังไหล

สายเครือใย ม่วนเล่น

หลากล่อมแต่งย้อม สืบลายสายเส้น

ชาติพันธุ์ วรรณนา หนอเจ้าเฮย

ฮ่อมฮอย วิถีประเพณี นครพิงค์ ธรรมชาติ

เสกส้อม ปู่จา พระเกศแก้วจุฬามณี หนอวันทา

ราว (เชิงอาโป) พิณเปี้ยะ กูเจิง ดนตรีวงพื้นบ้านล้านนา (แสดงถึงการไหลของสายน้ำ)

ร - ม -	ช - ม -	ร - ม -	ด - ม -	ร - ม -	ช - ม -	ร - ม -	ด - ม -
ร - ม -	ช - ม -	ร - ม -	ด - ม -	ร - ม -	ช - ม -	ร - ม -	ด - ม -
ม ร ม ด	ม ร ม ด	ม ร ม ด	ม ร ม ด	ม ร ม ด	ม ร ม ด	ม ร ม ด	ม ร ม ด

ช่วงที่ ๒ งามวิถีแม่ระมิงค์ สู่ทำนองเพลงสาวไหมใยบัวแสดงให้เห็นความงดงามในวิถีชีวิตคนเชียงใหม่
ใช้ท่วงทำนองของเพลงสาวไหมใยบัวชั้นเดียวท่อนที่ ๑ และท่อนที่ ๒ เชื่อมเพลงด้วยจังหวะกลองตี่โนง

ทำนองเพลงล่องแม่ปิงทางเปลี่ยน

- ล ช ม	ช ล ด ช	- ช ล ช	ม ร ม ด	- - - ล	- ด - -	ช ล ด ร	ม ร ช ม
- - ด ล	- - ช ม	- - ล ช	- - ม ร	- - ด ล	ด ล ช ม	- - ล ช	ล ช ม ร
- - ช ล	ด ร - -	ม ด ม ร	ด ล ช ล	- ด ร ม	- ช - ล	ช ล ด ล	ช ม - ช

เชื่อมเพลง (กลองตี่โนง)

ด ล ต ต	ด ต - น	ด ล. ต. ต.	ด ต - น	ด ล. ต. ต.	ด ต - น	ด ล. ต. ต.	ด ต - น
---------	---------	------------	---------	------------	---------	------------	---------

ช่วงที่ ๓ นครพิงค์ธรรมชาติ ใช้ท่วงทำนองเพลงสาวไหมใยบัวชั้นเดียว ท่อน ๑ และ ท่อน ๒ ซึ่งเป็น
ท่วงทำนองที่มีความสนุกสนานรื่นเริง

ทำนองเพลงสาวไหมใยบัว ท่อน ๑

- - - -	- ช - ม	- - ช ล	ช ล ด ช	- ล ด ร	ม ร ด ช	ม ช ล ด	- ร - ม
- - - -	ช ม ร ด	ช ล ช ด	- ร - ม	- ล ด ร	ม ร ด ล	ด ล ด ช	- ล - ด
- - - -	ฟ ด ฟ ฟ	- - - ช	ฟ ช ม ฟ	- ล - ช	- ฟ - ด	- - - ร	ม ร ช ม
- - - -	ช ล ด ร	- ม ช ร	ม ร ด ล	- - ช ด	- - ช ล	ด ล ช ล	ด ม ร ด

ทำนองเพลงสาวไหมใยบัว ท่อน ๒

ช ม ม ม	ร ม ด ร	- - - -	- - - -	ช ม ร ม	ช ล ด ช	- - - -	- - - -
ช ม ม ม	ร ม ด ร	- - - -	- - - -	ช ม ร ม	ช ล ด ช	- - - -	- - - -
- ด ด ด	- ร - ม	- ช ด ร	ม ร ด ล	- - ช ด	- - ช ล	ด ล ช ล	ด ม ด ร
- ด ด ด	- ร - ม	- ช ด ร	ม ร ด ล	- - ช ด	- - ช ล	ด ล ช ล	ด ม ร ด

ช่วงที่ ๔ พุทธบูชาพระเกศแก้วจุฬามณี ทำนองเพลงสาวไหมใยบัวชั้นเดียว (เพลงเร็ว) สื่อถึง
ความเบิกบานแห่งสภาวะจิตอันปิติ เสมือนพลังแม่น้ำปิงนที่รินไหล แหล่งหล่อเลี้ยงชีวิตทางศิลปวัฒนธรรม

พลังมวชนคนล้านนา สู่การบูชาพระเกษแก้วจุฬามณี ภายหลังการได้รับคำแนะนำจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ ให้ทำเพลงมีความสนุกสนานยิ่งขึ้น คณะผู้สร้างสรรค์จึงประพันธ์เพลงออกทำยเพิ่มวันที่ ๓๑ สิงหาคม ๒๕๖๕

ทำนองเพลงสาวไหมโยบัว ชั้นเดียว ท่อน ๑

- ดํ ดํ	- ล - ช	ม ช ล ด	- ร - ม	- ช ช ช	- ม - ร	ด ร ม ช	- ล - ดํ
- รํ ดํ	- ช - ฟ	- ล - ช	- ด ร ม	- ล - ช	- ม - ร	ด ร ม ช	- ล - ดํ

(กลับต้น)

ทำนองเพลงสาวไหมโยบัว ชั้นเดียว ท่อน ๒

- ล ล ล	- ช - ล	- ด - ช	- ล ช ฟ	- - ร ม	- - ฟ ล	- - ช ล	ช ล ฟ ช
- ล ล ล	- ช - ม	ช ล ช ม	- ร - ด	- - ช ล	- - ด ร	ม ร ช ม	- ร - ด

(กลับต้น)

(พริ้งทรวง)

เชื่อมเพลงวิจิตรระมิงค์ ประพันธ์ทำนองเพิ่มโดย : นายธีรวัฒน์ หมื่นทา (วันที่ ๓๑ สิงหาคม ๒๕๖๕)

- ด - ร	ม ด - -	น้ำไหล	- ร - ม	ล ช - -	น้ำไหล
ด ร ม ด	ร ม ล ช	ร ม ช ล	ด ม ร ด		

ทำนองเพลงเพลงวิจิตรระมิงค์ ท่อน ๑

- - ด ร	- ม - ด	ด - ด ร	- ม - ด	ด - ด ร	- ม - ช	ล ช ด ล	ช ม - ช
ด ท ล ช	ด ท ล ช	ด ท ล ช	ม ล ช ม	ร ม ช ม	ร ด ม ร	ด ร ม ช	ด ล ร ด

ทำนองเพลงวิจิตรระมิงค์ ท่อน ๒

ด - ด ร	- ม - ด	ช ด - -	ด ร ม ล ช	ด ท ล ช	ด ท ล ช	ด ท ล ช	ม ล ช ม
- - ม ล	- - ม ช	- - ล ช	- - ม ร	ม ด ม ร	ม ด ม ร	ม ด ม ร	ด ล ร ด

ร้วเพลงวิจิตรระมิงค์

ม ด ม ร	ม ด ม ร	ม ด ม ร	ด ล ร ด	ม ด ม ร	ม ด ม ร	ด ร ม ช	ด - ล -
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

วงดนตรีพื้นบ้านพื้นเมือง และดนตรีแบบฉบับดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม และเป็นสมบัติของสังคม สังคมคือ กลุ่มคนที่อยู่ร่วมกัน มีความสัมพันธ์ติดต่อกันและกัน มีการกระทำโต้ตอบซึ่งกันและกัน สังคมเป็นสถาบันที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ อันเป็นผลมาจากพฤติกรรมของคนในสังคม ที่จะอยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุขภายในกฎเกณฑ์ที่คนกลุ่มนั้นกำหนดขึ้น หรืออยู่กันอย่างมีความขัดแย้ง (สุมาลี นิมนานภาพ, ๒๕๖๑) สำหรับวงดนตรีบรรเลงประกอบการแสดงสร้างสรรค์ คณะผู้สร้างสรรค์จะใช้วงดนตรีพื้นเมืองผสมผสานดนตรีตะวันตก เป็นวงดนตรีล้านนาร่วมสมัย ดังนี้

๑. สะล้อหหลวง
๒. สะล้อกลาง
๓. สะล้อเล็ก
๔. ซึงหลวง
๕. ซึงกลาง
๖. ซึงเล็ก
๗. ปี่จุม
๘. กู่เจิง
๙. พิณเปี๊ยะ
๑๐. คีย์บอร์ด

๑๑. กระดังงา

๑๒. ฉาบฝรั่ง

๑๓. ฉาบ

๑๔. กลองโป่งโป่ง

๑๕. กลองเต่งถึง

๑๖. กีตาร์ไฟฟ้า

๑๗. กีตาร์เบส

๑๘. เครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น เสียงกบ เสียงนกกรั้ว เสียงน้ำไหล



ภาพที่ ๑ วงดนตรีล้านนาร่วมสมัย

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๓. ผู้แสดง

การแสดงสร้างสรรค์ชุด ล่องวารวิถีแม่ระมิงค์ เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์งดงามและตอบสนองต่องานด้านศิลปวัฒนธรรมนครเชียงใหม่ และประเพณียี่เป็ง คณะผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดผู้แสดงออกเป็นฝ่ายชาย ๖ คน และหญิง ๑๖ คน รวมผู้แสดง ๒๒ คน มีการแปรแถวเป็นรูปทรงต่าง ๆ เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์มากที่สุด

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

คณะผู้สร้างสรรค์ได้จินตนาการเพื่อจัดลำดับความสำคัญของช่วงยุคสมัยนครเชียงใหม่ โดยแบ่งเป็นลักษณะการแต่งกายโดยเทียบยุคสมัยล้านนายุคต่าง ๆ เพื่อใช้ในการประกอบเป็นเครื่องแต่งกายตามช่วงการแสดงให้เกิดความประทับใจในการรับชมการแสดง ความสวยงามเหมาะสมกับหลักการด้านนาฏศิลป์ไทยพื้นบ้านภาคเหนือ เข้ากับบรรยากาศขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคเหนือที่เกิดขึ้นในนครเชียงใหม่ในอดีต และเป็นภาพประทับใจแก่ผู้คนที่เข้ามาสัมผัสความเป็นนครเชียงใหม่ ในครั้งนี้คณะผู้สร้างสรรค์จะแบ่งเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงไปตามการแสดงทั้ง ๔ ช่วง ดังนี้

๔.๑ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ช่วงที่ ๑ ไหว้สาพระเกศแก้วจุฬามณี การแต่งกายยุคล้านนาจารีตนครเชียงใหม่ เป็นยุคล้านนาดั้งเดิม แบ่งผู้แสดงเป็นฝ่ายชาย และฝ่ายหญิง ดังนี้

๑) ฝ่ายชายจำนวน ๖ คน มือถือโคมวาวไฟ สื่อถึงการสักการบูชาและปล่อยวาวไฟลอยบนท้องฟ้า เพื่อถวายเป็นพุทธบูชา โดยใช้จินตนาการจากภาพของวาวไฟที่กำลังลอยบนท้องฟ้าในเวลาค่ำคืนในวันยี่เป็ง

๒) ฝ่ายหญิงจำนวน ๔ คน มือถือโคมดอกบัวทั้งสองข้าง ใช้แทนผางประทีป ร่ายรำในกระบวนท่าฟ้อนผาง ตามที่พ่อครูมานพ ยาระณะ ศิลปินแห่งชาติ ได้ให้เป็นองค์ความรู้แนวทางในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ล้านนา เกี่ยวกับความเชื่อคนล้านนาในการบูชาโดยการบูชาตามตำนานแม่กาเผือก ความเชื่อในการบูชาเรื่องพระเจ้า ๕ พระองค์ ของคนล้านนาที่ได้ประดิษฐ์ไว้ โดยนำกระบวนท่ารำดั้งเดิม อาทิ ท่าผางบูชาตะวันตก ผสมผสานกระบวนท่าที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่โดยการจัดรูปแบบการแปรแถวให้กระชับและสวยงามตระการตาพร้อมกับถืออุปกรณ์ประกอบ ดังนี้

- โคมไฟ หมายถึง โคมไฟ แห่งการบูชาพระธาตุเกศแก้วจุฬามณี
- ผางประทีป หมายถึง การบูชาตามอานิสงส์การบูชาผางประทีปของคนล้านนา
- โคมสาย หมายถึง การบูชาโคมถวายตามตั้งธรรมหลวงประเพณียี่เป็ง
- กระทงโคมดอกบัว หมายถึง การบูชาดอกบัวไปบูชาถวายพระเกศแก้วจุฬามณี



ภาพที่ ๒ ไหว้สาพระเกศแก้วจุฬามณี
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔.๒ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ช่วงที่ ๒ รุ่งเรืองประเพณี

การแต่งกายยุคสนธิสัญญานครเชียงใหม่ การเข้ามาของเสื้อผ้าฝ่ายสีขาวยุคอิทธิพลแฟชั่นตะวันตกยุควิคตอเรียน ค.ศ. ๑๘๗๓ เสื้อผ้าตัดเย็บด้วยผ้าฝ่ายสีขาวเป็นหลัก เนื่องมาจากผลการปฏิวัติอุตสาหกรรมในอังกฤษ เกิดการผลิตผ้าฝ่ายที่ทอจากโรงงานเป็นจำนวนมากจึงหาซื้อได้ง่าย โดยแบบเสื้อมาจากแบบเสื้อของชาวจีน

ฝ่ายหญิงจำนวน ๖ คน มือถือโคมสะเปาโคมรูปเรือ กระบวนท่ารำได้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำโดยการสร้างจินตภาพของเรือที่กำลังลอยอยู่บนพื้นผิวของแม่น้ำโดยมีการสร้างสรรค์รูปแบบการแปรแถวให้เหมือนเรือที่กำลังลอยไปตามสายน้ำ



ภาพที่ ๓ รุ่งเรืองประเพณี
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔.๓ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ช่วงที่ ๓ งามวิถีแม่ระมิงค์
ยุคเอ็ดวาเดียน เทียบสมัยเชียงใหม่ในปลายรัชกาลที่ ๕ อิทธิพลแฟชั่นตะวันตกยุคเอ็ดวาเดียนช่วงยุค
ค.ศ. ๑๙๐๐ - ๑๙๑๐ เสื้อผ้าปรับรูปแบบจากเสื้อชาวตะวันตก (เสื้อทรงมิชชั่นนารี) ที่เป็นเสื้อลูกไม้อันหรูหรา
มาเป็นเสื้อคอกลมชายเสื้อเสมอเอว แขนยาวเสมอข้อศอก ประดับตกแต่งด้วยลูกไม้เพียงเล็กน้อย
ฝ่ายหญิงจำนวน ๖ คน มือถือโคมรูปดาว แสดงที่ทางอากัปกิริยาของหญิงสาวในยุคปลายรัชกาลที่ ๕
ของนครเชียงใหม่โดยกระบวนท่าทำได้แนวคิดจากสัญลักษณ์ประจำพระองค์ของเจ้าดารารัศมี พระราชชายา
โดยสร้างสรรค์การแปรแถวเป็นให้เป็นรูปดาวที่ระยิบระยับอยู่บนท้องฟ้า



ภาพที่ ๔ งามวิถีแม่ระมิงค์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ช่วงที่ ๔ นครพิงค์ทรรษา
การแต่งกายเป็นการรวบรวมแต่ละยุคสมัยเข้าด้วยกัน เพื่อสื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของคนในชุมชน
ทางศาสนาและวัฒนธรรม ที่มีความสัมพันธ์กับชุมชน ต่างศาสนา มาร่วมผลิดาวาทกรรมทางวัฒนธรรม
ให้เกิดขึ้น และดำรงอยู่ในสังคมอย่างกลมกลืนงดงาม ด้วยความสนุกสนานในงานรื่นเริง



ภาพที่ ๕ นครพิงค์พรรษา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕. ทำรำ

กระบวนการสร้างสรรค์ทำรำการแสดงสร้างสรรค์ชุด ล่องวารีวิถีแม่ระมิงค์ ในการออกแบบสร้างสรรค์ คณะผู้สร้างสรรค์ได้ประดิษฐ์ทำรำให้สอดคล้องกับช่วงการแสดง ใน ๔ ช่วงการแสดง รวมทั้งหมด ๑๓ แม่ท่า ดังนี้

ทำรำที่ ๑ โคมะหรืพุทูปูจา เป็นท่าที่แสดงให้เห็นถึง ความงดงามทางศิลปวัฒนธรรมล้านนา บรรยายบรรยากาศประเพณีเป็งเซียงใหม่ ที่มีชาวบ้านช่วยกัน ปล่อยโคมไฟยามค่ำคืน ให้ชื่อว่า โคมะหรืพุทูปูจา คือ การปล่อยโคมไฟ แสดงออกถึงการบูชาพระเกศแก้วจุฬามณีบนสรวงสวรรค์



ภาพที่ ๖ ทำรำโคมะหรืพุทูปูจา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ทำรำที่ ๒ สัตถัณฑ์ศรัทธาผ่องแผ้ว เป็นท่าที่แสดงให้เห็นถึง ทางการรวมตัวที่แสดงลักษณะของการบูชาพระรัตนตรัย แสดงสัญลักษณ์ สัตถัณฑ์ เชิงเทียนแบบล้านนา คล้ายกับ โต๊ะหมู่บูชาแบบไทยภาคกลาง



ภาพที่ ๗ ทำรำสถักันท์ศรัทธาผ่องแผ้ว
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ทำรำที่ ๓ ล่องสะเปาแก้วแ้วเมือง เป็นทำที่เชื่อมโยงมาจากสถักันท์สัญลักษณ์แห่งการบูชา
สู่ประเพณีที่ส่งงามแห่งล้านนา



ภาพที่ ๘ ทำรำล่องสะเปาแก้วแ้วเมือง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ทำรำที่ ๔ รุ่งเรืองประเพณี เป็นทำที่เชื่อมโยงด้วยทำการล่องสะเปาสัญลักษณ์แห่งการหลุดพ้น
สู่ความเจริญรุ่งเรืองแห่งประเพณี วิถีล้านนา ที่ชาวบ้านชาวเมืองออกมาร่วมกันแสดงความชื่นชม และแสดง
ความเป็นเจ้าของทางวัฒนธรรมร่วมกัน



ภาพที่ ๙ ทำรำรุ่งเรืองประเพณี
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ท่ารำที่ ๕ ลำนำล่องวาริ เป็นท่าที่แสดงออกถึง สายน้ำปิงแห่งชีวิตที่หล่อเลี้ยงชาวเชียงใหม่ อันเป็นศูนย์กลางอาณาจักรล้านนาที่เจริญรุ่งเรืองในอดีต



ภาพที่ ๑๐ ท่ารำลำนำล่องวาริ

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ท่ารำที่ ๖ งามวิถิแม่ระมิงค์ เป็นท่าเชื่อมต่อจากความรู้เรื่องสู่ความงดงามของสองฝั่งน้ำปิง ที่มีขนบธรรมเนียมประเพณีวัฒนธรรมที่อุดมสมบูรณ์รวมกันอยู่ยังนครเชียงใหม่



ภาพที่ ๑๑ ท่ารำงามวิถิแม่ระมิงค์

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ท่ารำที่ ๗ เวียงพิงค์วิวัฒน์ เป็นท่าที่แสดงถึง วิวัฒนาการความเป็นพลเมืองของนครเชียงใหม่ ที่มีพัฒนาการสร้างสรรค์หลอมรวมตนเองมาโดยตลอด จากอดีตกระทั่งปัจจุบัน



ภาพที่ ๑๒ ทำรำเวียงพิงค์วิวัฒน์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ทำรำที่ ๘ เจิดจรัสดารา เป็นท่าที่เชื่อมโยงพัฒนาการมาสู่ความศิวิไลซ์ แห่งนครเชียงใหม่ ที่เป็นเมืองที่มีความรู้ร่ายทางศิลปวัฒนธรรมแห่งหนึ่งของโลก



ภาพที่ ๑๓ ทำรำเจิดจรัสดารา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ทำรำที่ ๙ หวานฟ้าแม่ระมิงค์ เป็นท่าที่แสดงถึง ชื่อเสียงที่เป็นที่รู้จักของนานาชาติประเทศไทย ได้กล่าวขานและแสดงความยินดี รู้จักในฐานะจังหวัดเชียงใหม่ ของประเทศไทย



ภาพที่ ๑๔ ทำรำหวานฟ้าแม่ระมิงค์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ทำร่าที่ ๑๐ นครพิงค์हरรรษา เป็นท่าที่แสดงถึงมีความสุขของผู้คนในเมือง และนักท่องเที่ยวที่เข้ามาเยี่ยมชมเยือนในนครเชียงใหม่ จากท้าวสารทศไม่ว่าจะเป็น แหก จีน ญี่ปุ่น เกาหลี เยอรมัน อังกฤษ ฝรั่งเศส ฯลฯ



ภาพที่ ๑๕ ทำร่านครพิงค์हरรรษา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ทำร่าที่ ๑๑ นคราؤونอก เป็นท่าทางที่แสดงออกถึง “ความมุ่งมั่นตั้งใจ” หรือ ความอบอุ่นของผู้คนที่มีความสุขเมื่อได้เข้ามาเยือนนครเชียงใหม่ ด้วยน้ำใจไมตรีที่งดงามของคณาครเชียงใหม่ ที่ต้อนรับผู้มาเยี่ยมชมเยือน ดังคำคมที่กล่าวว่า “ยินดียิ่งแล้ว แหกแก้วมาเยือน” ซึ่งชาวเชียงใหม่มักจะสร้างความประทับใจให้แก่ทุกคนเสมอ



ภาพที่ ๑๖ ทำร่านคราؤونอก
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ทำร่าที่ ๑๒ มรดกกล่องวารี เป็นท่าทางที่แสดงออกถึงศิลปวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากการหลอมรวมความเป็นเชื่อชาติพันธุ์ อยู่ร่วมกันอย่างลงตัว ถือเป็นมรดกตกทอดมาสู่ลูกหลานชาวเชียงใหม่อย่างภาคภูมิใจ



ภาพที่ ๑๗ ทำรำมรดกล่องวาริ

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ทำรำที่ ๑๓ งามวิถีแม่ระมิงค์ เป็นท่าที่แสดงให้เห็นถึงคุณค่าทางมรดกที่ตกทอดมาสู่ลูกหลาน สร้างความเป็นหนึ่งให้แก่วัฒนธรรมคนเมืองล้านนา ต้อนรับอาคันตุกะผู้มาเยี่ยมเยือนนครเชียงใหม่ ด้วยน้ำใจไมตรี มีอัยยาศัยตามแบบฉบับคนนครเชียงใหม่ ให้ชาวโลกเกิดความชื่นชม และประทับใจในทุกโอกาส



ภาพที่ ๑๘ ทำรำงามวิถีแม่ระมิงค์

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

บทสรุป

ผลงานการวิจัยสร้างสรรค์ชุด “ฟ้อนล่องวาริวิถีแม่ระมิงค์” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิถีชีวิตของชุมชนริมฝั่งแม่ระมิงค์ (แม่น้ำปิง) และเพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนล่องวาริวิถีแม่ระมิงค์ เป็นกระบวนการสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ ดำเนินการวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ประจำปี พ.ศ. ๒๕๖๕ เป็นการแสดงสร้างสรรค์ที่มีความเกี่ยวข้องกับขนบธรรมเนียมประเพณีศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคเหนือในเขตพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ที่มีความสัมพันธ์กับสายน้ำแม่ระมิงค์ (แม่น้ำปิง) ของคนเชียงใหม่ที่มีความหลากหลายและหลอมรวมกันเป็นมรดกทางวัฒนธรรม กระทั่งนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ศิลปะทางดนตรีนาฏศิลป์เชิงอนุรักษ์ ชื่อการแสดงสร้างสรรค์ชุด “ฟ้อนล่องวาริวิถีแม่ระมิงค์”

ผลการวิจัยพบว่า (๑) การแสดงแบ่งช่วงชุดการแสดงออกเป็น ๔ ช่วง ได้แก่ ๑) รุ่งเรืองประเพณี ๒) งามวิถีแม่ระมิงค์ ๓) นครพิงค์พรรษา และ ๔) พุทธบูชาพระเศศแก้วจุฬามณี (๒) การออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยแบ่งตามยุคนครเชียงใหม่ในอดีต คือ การแต่งกายยุคล้านนาจารีตนครเชียงใหม่ ยุคสนธิสัญญานครเชียงใหม่ (ค.ศ. ๑๘๗๓) และยุคเอ็ดวาเดียน (ค.ศ. ๑๙๐๐ - ๑๙๑๐) ผู้แสดงแบ่งเป็นชาย ๖ คนหญิง ๑๖ คน รวมผู้แสดงทั้งหมด ๒๒ คน มีแม่ท่า ๑๓ กระบวนท่ารำหลัก (๓) วงดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือสะล้อ-ซึง ผสมผสานเครื่องดนตรีตะวันตก เพื่อสร้างจิตภาพทางเสียง มีเสียงธรรมชาติ เป็นวงดนตรีล้านนาร่วมสมัย

จากการสร้างสรรค์ชุดการแสดงฟ้อนล่องวารีวิถีแม่ระมิงค์ สายน้ำแห่งวิถีชีวิตอันเป็นมรดกทางภูมิปัญญาวัฒนธรรมล้านนาชุมชนคนนครเชียงใหม่ที่ถูกสร้างขึ้น จะยังคงอัตลักษณ์ทางดนตรีคีตกวี นาฏศิลป์ เครื่องแต่งกาย ที่โดดเด่น เพื่อเป็นร่องรอยทางประวัติศาสตร์ชาติพันธุ์ ศาสนาความเชื่อ ของชาวนครเชียงใหม่ให้เป็นมรดกที่ทรงคุณค่า และเป็นที่น่าเชื่อถือแก่สังคมโลกที่มีการขับเคลื่อนไปตามพลวัตเป็นสำคัญ ดำรงอยู่ สืบสานเผยแพร์ สร้างสรรค์ตามลำดับ ต่อไป

รายการอ้างอิง

รักเกียรติ ปัญญาศ. (๒๕๖๔, ๑๐ มีนาคม). ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นเมือง วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่. สัมภาษณ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๐๗). **อักขรานุกรมทางภูมิศาสตร์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์.

ศรีศักร วัลลิโภดม และคณะ. (๒๕๔๔). **โครงการวิจัยเรื่องประเพณีสิบสองเดือน : พิธีกรรมที่เปลี่ยนไป**. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

สวภา เวชสุรักษ์. (๒๕๔๗). **หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุมาลี นิมนานภาพ. (๒๕๖๑). **ดนตรีวิจักขณ์**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

จิตรราจามิกร

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: ฉัตรดา ยิ้มแย้ม*

นิติ เอ็มโอต*

เกษร เอ็มโอต*

สมบูรณ์ พนเสาวภาคย์*

ภุมรินทร์ มณีวงศ์*

บทนำ

อาณาจักรสุโขทัย เป็นรัฐในอดีตรัฐหนึ่งที่ตั้งอยู่บนที่ราบลุ่มแม่น้ำยม สถาปนาขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ในฐานะสถานีการค้าของรัฐละโว้ หลังจากนั้นราวปี พ.ศ. ๑๗๘๒ พ่อขุนบางกลางหาวหรือพ่อขุนศรีอินทราทิตย์ และพ่อขุนผาเมืองได้ร่วมกันกระทำการยึดอำนาจจากขอมสบาดโขลญลำพงเป็นผลสำเร็จ โดยพ่อขุนบางกลางหาวตีเมืองศรีสัชนาลัยและเมืองบางขลังได้ และยกทั้งสองเมืองให้พ่อขุนผาเมือง ส่วนพ่อขุนผาเมืองตีเมืองสุโขทัยได้ ก็ได้อพยพเมืองสุโขทัยให้พ่อขุนบางกลางหาว พร้อมพระขรรค์ชัยศรีและพระนาม “ศรีอินทราทิตย์” ภายหลังเมื่อพ่อขุนศรีอินทราทิตย์ได้สถาปนาเอกราชให้รัฐสุโขทัยเป็นอาณาจักรสุโขทัย และมีความเจริญรุ่งเรืองตามลำดับ (ประเสริฐ ณ นคร, ๒๕๔๙) เมืองสุโขทัยจึงเป็นศูนย์กลางแห่งอำนาจและศูนย์กลางแห่งการเชื่อมต่อการค้าระหว่างเมืองและอาณาจักร เช่น จีน เวียดนาม นครศรีธรรมราช ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มีการติดต่อแลกเปลี่ยนอารยธรรมกับโลกภายนอกมาโดยตลอด และทำให้บ้านเมืองเกิดความเจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด

นอกจากนี้ยังพบว่า ในสมัยสุโขทัยมีหลักฐานการใช้ทองคำเป็นเครื่องราชบรรณาการ และการสร้างพระพุทธรูปด้วยทองคำ รวมทั้งภาชนะอื่นๆ เช่น ตลับและผอบเล็กๆ สำหรับใช้บรรจุพระบรมสารีริกธาตุ หรือทำเป็นเจดีย์ขนาดเล็ก และเครื่องประดับ เช่น แหวน ต่างหู กำไล ฯลฯ แหล่งทองคำในสมัยนั้น ส่วนหนึ่งได้มาจากเมืองบางสะพาน ซึ่งปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ และอีกส่วนหนึ่งนำเข้ามาจากประเทศจีน เครื่องประดับทองคำสุโขทัยนับได้ว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมไทย (Thai Cultural Heritage) ทั้งนี้ ลักษณะรูปแบบของเครื่องทองคำสุโขทัย ตามแนวคิดของชาวสุโขทัย ได้รับแรงบันดาลใจจากลวดลายโบราณสถานโบราณวัตถุในสมัยสุโขทัยมาประยุกต์กับเทคนิคกรรมวิธีการทำทองโบราณ โดยเอกลักษณ์ของทองคำสุโขทัยจะใช้ทองร้อยละ ๙๙.๙๙ ซึ่งเกือบจะเป็นทองบริสุทธิ์ ทั้งนี้เพื่อให้เนื้อทองสวยงามเหลืองอร่ามไม่แข็ง เหมาะที่จะแปรรูปในกระบวนการผลิตต่าง ๆ การสร้างลักษณะพิเศษที่เห็นชัดเจน เช่น การถักเส้นทอง การทำลูกปัดทอง การลงยา สร้างความสนใจให้ผู้พบเห็นพอใจและต้องการเป็นเจ้าของ ความพิเศษของกรรมวิธีการผลิตเครื่องทองคำโบราณนี้เป็นตัวสร้างมูลค่าเพิ่ม (Value Added) ให้กับเครื่องประดับทุกชิ้น (ทวีศักดิ์ เกษปทุม, ๒๕๔๘)

* ครู อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ลวดลายทองสุโขทัยนั้นได้รับแนวคิดและแรงบันดาลใจในการออกแบบจากสิ่งต่าง ๆ คือ เครื่องทองสมัยโบราณ รูปแบบลวดลายจากประติมากรรม รูปเคารพ ลายปูนปั้นและจิตรกรรมฝาผนังที่บริเวณอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย และอุทยานประวัติศาสตร์ศรีสัชนาลัย แนวคิดที่เกิดจากสุนทรียภาพ จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของช่างทองที่ประจงทำลวดลายรูปแบบตามจินตนาการของตนเองประดิษฐ์ลวดลายทองสุโขทัย จะมีเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างจากเครื่องทองของแหล่งอื่น ที่เห็นได้ชัดคือ “ลายถัก” ซึ่งมีด้วยกัน ๒ ลักษณะ คือ ถักกลมและถักแบน และยังมีการทำเป็นลูกประคำ (ลูกอะไหล่) เพื่อนำไปร้อยตกแต่งสร้อย ต่างหู หรือกำไล และสิ่งที่ทำให้ทองสุโขทัยมีความวิจิตรและเป็นเอกลักษณ์สุโขทัยอย่างชัดเจนคือ ขั้นตอน กระบวนการผลิตที่มีความประณีต โดยเริ่มตั้งแต่การหลอมทอง การรีดแผ่นและดึงลวดทอง การขึ้นรูป การตัดลาย การติดลาย การเชื่อมลาย การฉลุลาย การประกอบเป็นเครื่องประดับ การลงยาสี และการประดับพลอย และการล้างทำความสะอาดทอง (Arts bangkok.com, ๒๕๕๕)

ทองโบราณ หรือ ทองศรีสัชนาลัยเป็นงานศิลปหัตถกรรมที่มีชื่อเสียงของชาวบ้านตำบลท่าชัยและตำบลศรีสัชนาลัย อำเภอสรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัยที่บรรจงทำทองรูปพรรณเลียนแบบอย่างเครื่องทองสมัยโบราณได้อย่างสวยงาม จนมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับของชาวไทยและชาวต่างชาติ การทำทองโบราณที่อำเภอสรีสัชนาลัยนั้นเป็นงานฝีมือทุกขั้นตอน รูปแบบที่นำมาผลิตได้จากรูปแบบเครื่องทองโบราณ ลวดลายประติมากรรม ลายปูนปั้น จิตรกรรมฝาผนัง ตลอดจนเครื่องทองโบราณจากแหล่งอื่น ๆ มาประสมวลกันพัฒนาตกแต่งในการลงยา คือ การตกแต่งเครื่องทองให้มีสีสน်สวยงาม โดยใช้หินสับดให้เป็นผงละเอียดคล้ายทรายแก้ว นำไปแต่งหรือทาบนเครื่องทอง แล้วเป่าไฟให้เนื้อทรายหลอมติดกับเนื้อทองเป็นสีแดง สีเขียว สีน้ำเงิน เป็นต้น ทั้งนี้ รูปแบบทองโบราณศรีสัชนาลัยจึงมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอย่างเด่นชัด ได้รับการคัดเลือกให้เป็นองค์ประกอบ ๑ ใน ๔ หัตถกรรม ได้แก่ ๑) ผ้าทอตีนจก ๒) เครื่องสังคโลก ศิลปะปูนปั้น ๓) งานไม้ และ๔) งานลวดลายทองคำหรือทองสุโขทัย ที่ใช้ในการส่งจังหวัดสุโขทัยเข้ารับการคัดเลือกเครือข่ายเมืองสร้างสรรค์ขององค์การการศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ-ยูเนสโก (UNESCO) และได้รับผลเมื่อวันที่ ๓๐ ตุลาคม ๒๕๖๒ ประกาศให้จังหวัดสุโขทัย ได้รับคัดเลือกเป็นเครือข่ายเมืองสร้างสรรค์ สาขาหัตถกรรมและศิลปะพื้นบ้าน (Crafts and Folk Art) โดยเป็น ๑ ใน ๖๖ เมืองจากทั่วโลก (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสุโขทัย, ๒๕๖๕)

การทำทองสุโขทัยนั้น ยังคงภูมิปัญญาการทำทองแบบโบราณ คือการทำด้วยมือแทบทุกขั้นตอน มีวิธีการดังนี้

๑. ขั้นตอนทำทองตามแบบฉบับทองสกุลช่างทองสุโขทัย เริ่มจากการหลอมทอง ช่างทองจะนำทองคำแท่งที่มีความบริสุทธิ์ร้อยละ ๙๙.๙๙ มาหลอมให้ละลาย โดยการเป่าไฟในเบ้าหลอมจนทองละลายกลายเป็นของเหลว เทลงในรางสี่เหลี่ยม ทองจะแข็งตัวจับเป็นแท่ง

๒. การตีทอง หรือรีดทอง ช่างทองจะนำทองที่หลอมแล้วมาตีแผ่เป็นแผ่นหรือรีดยาวเป็นเส้นหรือเป็นแผ่น โดยเครื่องรีดแผ่นทอง และเครื่องชักทองเป็นเส้นขนาดต่าง ๆ กัน ตามความต้องการ

๓. กรรมวิธีการประดิษฐ์ ทองสุโขทัยมีการประดิษฐ์ลวดลายเป็นทองรูปพรรณหลายลักษณะ ได้แก่ การถักทอง การทำลูกประคำทอง การขึ้นปี่ และการขึ้นเม็ดมะยม ก่อนที่จะนำทองลักษณะต่าง ๆ มาประดิษฐ์เป็นลวดลายเลียนแบบไทย ตามจินตนาการเชิงศิลปะของช่างทอง

๔. การต้มทอง การต้มทองเป็นขั้นตอนสุดท้ายของการทำเครื่องทอง เป็นการทำความสะอาดเครื่องทองไม่ให้มีน้ำประสานทองเจือปน โดยการนำทองที่ทำแล้วมาเผาจนให้แดงจนทองร้อนทั่ว จากนั้นนำไปแช่ในกรดกำมะถัน เพื่อให้กรดกัดโลหะอื่น ๆ ที่เป็นส่วนประกอบของน้ำประสานทองออก แล้วนำไปแช่ในน้ำเกลือเค็มจัด จากนั้นนำมาเผาให้แดงอีกครั้ง ล้างด้วยน้ำ แล้วนำไปต้มในน้ำมะขามเปียก และนำทองมาทำความสะอาดน้ำมะขามเปียก และขัดด้วยแปรง ก็จะได้ทองที่สวยงามตามเอกลักษณ์ของทองสุโขทัย (สมาคมค้าทองคำ, ๒๕๕๓)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

จังหวัดสุโขทัย มีแหล่งสำคัญทางวัฒนธรรมอันหลากหลายด้าน ทั้งด้านสถาปัตยกรรม ด้านประติมากรรม และด้านหัตถกรรม มีการติดต่อค้าขายกับชาวต่างชาติเสมอมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวจีน ดังนั้นศิลปะและงานช่างต่าง ๆ จึงมีการผสมผสานเอกลักษณ์ของสุโขทัย ทั้งนี้จากการศึกษาพบว่า มรดกวัฒนธรรมในเรื่องของงานทองศรีสุคนาลัย เป็นมรดกที่ผ่านการสั่งสมประสบการณ์และพัฒนาสร้างสรรค์งานตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา มีเอกลักษณ์เฉพาะที่ชัดเจน สามารถสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจให้ชาวสุโขทัย จนเป็นที่รู้จักและยอมรับในระดับนานาชาติ

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์มีนโยบายการดำเนินงานด้านศิลปวัฒนธรรม ภายใต้โครงการส่งเสริมอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์เพื่อเพิ่มศักยภาพในการแข่งขัน โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะส่งเสริม สนับสนุนให้หน่วยงานในสังกัดสร้างสรรค์งานทางด้านดนตรี นาฏศิลป์ และทัศนศิลป์ ในระดับชาติ โดยยึดทฤษฎีตามหลักการวิชาการในการสร้างสรรค์เป็นหลัก คณะผู้สร้างสรรค์ จึงมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงถึงขั้นตอน กระบวนการผลิต และความงดงามของทองสุโขทัย ตามหลักทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ เพื่อให้สอดคล้องกับนโยบายของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตามโครงการพัฒนาส่งเสริมอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์ เพื่อเพิ่มศักยภาพในการแข่งขัน ประจำปีงบประมาณ ๒๕๖๕

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยอนุรักษ์ชุด วิจิตรจามีกร

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดงชุด วิจิตรจามีกร เป็นการสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยอนุรักษ์ โดยสร้างขึ้นตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพร่วมกับวิธีการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ มีการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา บทความ หนังสือ วิทยานิพนธ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงเก็บข้อมูล และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญต่าง ๆ สร้างสรรค์งานตามแนวทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ โดยเริ่มต้นตั้งแต่การคิดเพื่อการออกแบบ และการสร้างสรรค์เพื่อให้ได้ผลงานชุดใหม่ บนหลักนาฏศิลป์มีการนำเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมด้านภูมิปัญญา

ผนวกกับการนำแรงบันดาลใจจากสิ่งที่พบเห็นมาสร้างสรรค์เพื่อสร้างความก้าวหน้าของศิลปะและพัฒนาเป็นผลงานใหม่ที่ดียิ่งขึ้น

๑. รูปแบบของผลงาน

ชื่อชุดการแสดง วิจิตรจามีกร หมายถึง เครื่องทองทั้งดงามที่สะกดทุกสายตา เกิดจากการรวมคำ ๓ คำ คือคำว่า “วิจิตร” แปลว่า งามประณีต “ตรึงตรา” แปลว่า ทำให้อยู่คงที่ ติดอยู่ เช่น ตรึงใจ และ “จามีกร” แปลว่า ทอง เครื่องทอง (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๕๖)

การแสดงชุดวิจิตรจามีกร เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยอนุรักษ์ ที่แสดงถึงขั้นตอน กระบวนการผลิตทองสุโขทัยลวดลายโบราณ โดยแบ่งรูปแบบการแสดงออกเป็น ๔ ช่วง คือ

ช่วงที่ ๑ การหลอมทอง เป็นการแสดงกระบวนการทำรำประกอบการแปรแถวในลักษณะต่าง ๆ เพื่อสื่อถึงกระบวนการนำทองมาหลอมละลายด้วยความร้อน ที่เมื่อทองละลายก็นำไปรีดหรือเทลงเบ้า

ช่วงที่ ๒ การรีดทอง เป็นการแสดงกระบวนการทำรำประกอบการแปรแถวในลักษณะต่าง ๆ เพื่อสื่อถึงกระบวนการการรีดทองด้วยมือ มีจุดประสงค์เพื่อต้องการให้ชั้นทองเป็นเส้นขนาดเล็กจนนำมาสาน หรือถักเป็นชิ้นงานได้

ช่วงที่ ๓ การขึ้นรูป/ลวดลาย เป็นการแสดงกระบวนการทำรำประกอบการแปรแถวในลักษณะต่าง ๆ เพื่อสื่อถึงกระบวนการตีทองขึ้นเป็นรูปทรง และลวดลายต่าง ๆ

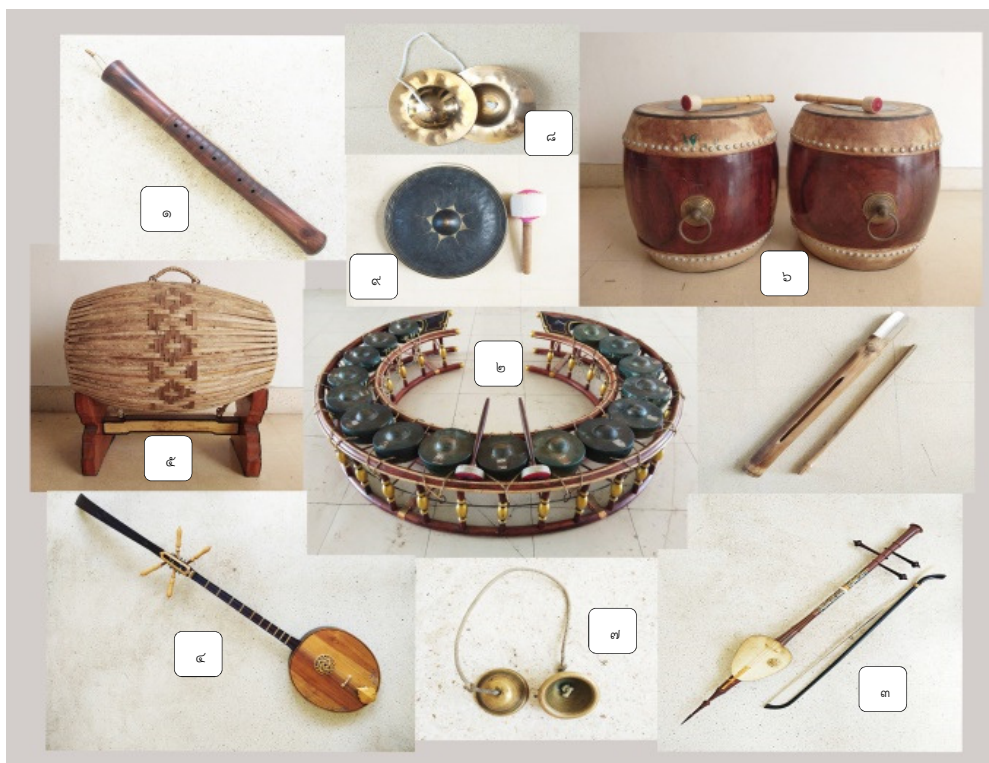
ช่วงที่ ๔ การประกอบเป็นเครื่องประดับ เป็นการแสดงกระบวนการทำรำประกอบการแปรแถวในลักษณะต่าง ๆ เพื่อสื่อถึงกระบวนการประกอบเป็นเครื่องประดับ เป็นการถักหรือสานทอง และประดับตกแต่งชิ้นงานทองรูปพรรณให้สวยงาม

๒. บทร้องและดนตรี

แนวคิดด้านดนตรี และท่วงทำนองเพลง การสร้างสรรค์การแสดงชุด วิจิตรจามีกร คณะผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์เพลงขึ้นมา โดยแปลงมาจากเพลงนกกะจอกทองและเพลงขอมสุวรรณ เพื่อให้สอดคล้องกับความหมายของคำว่า “ทอง” โดยนำเครื่องดนตรีที่มีปรากฏหลักฐานมาตั้งแต่สมัยโบราณเป็นหลัก ลีลาของทำนองเพลงสอดคล้องกับทำรำคือ สง่างาม และอ่อนหวาน นุ่มนวล

เครื่องดนตรี คณะผู้สร้างสรรค์เลือกใช้เครื่องดนตรีไทยที่มีหลักฐานมาว่ามีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย โดยการตีความจากข้อมูลลายลักษณ์ในสมัยสุโขทัยและข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีเขมรโบราณที่ปรากฏหลักฐานเป็นหลัก (สิปปวิชัย กิ่งแก้ว, ๒๕๖๕) ประกอบด้วย

- | | |
|-----------------------|---------------|
| ๑) ปี่ | ๒) ฆ้องวงใหญ่ |
| ๓) ซอสามสาย (ซอพุงตอ) | ๔) กระจับปี่ |
| ๕) ตะโพน (มรทงค์) | ๖) กลองทัด |
| ๗) ฉิ่ง | ๘) ฉาบ (ฉ่าง) |
| ๙) โหม่ง | |



ภาพที่ ๑ เครื่องดนตรีประกอบการแสดงวิถีตราจามิกร
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๓. ผู้แสดง

คณะผู้สร้างสรรค์ ได้กำหนดผู้แสดงทั้งหมด ๑๓ คน แบ่งเป็นผู้แสดงชาย ๑ คน และผู้แสดงหญิง ๑๒ คน โดยกำหนดคุณสมบัติผู้แสดง ดังนี้

- ผู้แสดงหญิงมีรูปร่างสมส่วน ส่วนสูงไม่ต่ำกว่า ๑๖๐ เซนติเมตร ใบหน้าสวยงาม มือ แขน ขา รูปร่างสมส่วน อ่อนแอ่น มีพื้นฐานการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีความสามารถในการจดจำท่ารำ
- ผู้แสดงชายมีรูปร่างสูง โปร่ง ส่วนสูงไม่ต่ำกว่า ๑๗๐ เซนติเมตร ผิวขาว ใบหน้าคล้ายคนเชื้อชาติจีน มีพื้นฐานการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีความสามารถในการจดจำท่ารำ

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๔.๑ เครื่องแต่งกาย

การแต่งกายชุดวิถีตราจามิกร เป็นการนำผ้าทอพื้นเมืองสุโขทัยมาออกแบบ ตัดเย็บ ให้มีรูปแบบทันสมัยและสะดวกในการรำที่มีความกระฉับกระเฉงว่องไว แต่สามารถสื่อถึงความเป็นพื้นเมืองสุโขทัย ลายเครื่องประดับเป็นการเลียนแบบลวดลายทอง-เงินของสุโขทัย อุปกรณ์การแสดง ใช้ลวดลายของไม้อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของสุโขทัย ดังนี้

- ๑) เครื่องแต่งกายนักแสดงชาย ประกอบด้วย เสื้อแขนยาว คอจีน ผ่าหน้าตลอด สีแดง มีลวดลายมังกร กางเกงขาก๊วยสีดำยาวกรอมเท้า



ภาพที่ ๒ การแต่งกายนักแสดงชาย

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๒) เครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ประกอบด้วย ผ้าชิ้นสุโขทัยสีแดง-ดำ จกลายตลอดตัวตีนดำ ยาวกรอมเท้า เสื้อแขนสั้นสีแดงเข้ารูป ตัดเย็บสำเร็จรูป ติดชิปยาวซ่อนด้านหลัง ชายเสื้อตัดเย็บทรงมน คล้ายกลีบดอกบัวคลุมสะโพกบน เครื่องประดับสีทองลวดลายทองโบราณสุโขทัย ประกอบด้วย สร้อยคอ สร้อยตัว เข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด กำไลข้อมือ ต่างหู ปิ่น กระดุมทองประดับศีรษะ ดอกไม้ประดับศีรษะ



ภาพที่ ๓ การแต่งกายนักแสดงหญิง

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์การแสดง ประกอบด้วย ใช้ผ้าโปรงสีทอง เดินแถบชายครูย



ภาพที่ ๔ อุปกรณ์การแสดง ผ้าโปรงสีทองเดินแถบชายครูย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕. ทำรำ

การออกแบบและการสร้างสรรค์ท่ารำการแสดงชุด วิจิตรจากมีกร คณะผู้สร้างสรรค์ออกแบบท่ารำตามหลักการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีทั้งหมด ๒๐ ท่า ประกอบด้วย ท่ารำมาตรฐาน ๖ ท่า ท่ารำนางพญาประดิษฐ์ ๗ ท่า และท่ารำพื้นบ้าน ๔ ท่า

กระบวนการแปรแถว การสร้างสรรค์ท่ารำการแสดงชุด วิจิตรจากมีกร นำแนวคิดการใช้พื้นที่บนเวทีทั้งในรูปแบบความสมดุลและไม่สมดุล การใช้พื้นที่กลางเวที มีรูปแบบการแปรแถวหลายรูปแบบ การออกแบบแถวมีทั้งหมด ๘ รูปแบบ โดยยึดรูปแบบ ลวดลาย และกรรมวิธีของเครื่องทองสุโขทัยเป็นหลัก



ภาพที่ ๕ การแสดงช่วงที่ ๑ ท่ารำที่สื่อถึงการหลอมทอง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๖ การแสดงช่วงที่ ๒ ทำรำที่สื่อถึงการรืดทอง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๗ การแสดงช่วงที่ ๓ ทำรำที่สื่อถึงการขึ้นรูป/ลวดลาย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๘ การแสดงช่วงที่ ๔ ทำรำที่สื่อถึงการประกอบเป็นเครื่องประดับ
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

บทสรุป

วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย สร้างสรรค์การแสดงชุด วิจิตรจามีกร โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยอนุรักษ์ ในด้านทำนองเพลง เครื่องแต่งกาย และกระบวนท่ารำ อีกทั้งเพื่อใช้เป็นสื่อในการเผยแพร่การแสดงศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ คนตรีของหน่วยงานในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ชุด วิจิตรจามีกร มีการสร้างสรรค์งานตามแนวทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ โดยเริ่มต้นตั้งแต่การคิดเพื่อการออกแบบ และการสร้างสรรค์เพื่อให้ได้ผลงานชุดใหม่ บนหลักนาฏศิลป์ มีการนำเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมด้านภูมิปัญญา ผสมกับการนำแรงบันดาลใจจากสิ่งที่พบเห็นมาสร้างสรรค์ เพื่อสร้างความก้าวหน้าของศิลปะและพัฒนาเป็นผลงานใหม่ที่ยั่งยืน

การแสดงชุดวิจิตรจามีกร เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยอนุรักษ์ ที่แสดงถึงขั้นตอน กระบวนการผลิตทองสุโขทัยลวดลายโบราณ โดยแบ่งรูปแบบการแสดงออกเป็น ๔ ช่วง ตามแนวคิดด้านการสร้างสรรค์งาน ได้มาจากขั้นตอนและกระบวนการผลิตทองสุโขทัยลวดลายโบราณ ประกอบด้วย ช่วงที่ ๑ การหลอมทอง ช่วงที่ ๒ การรีดทอง ช่วงที่ ๓ การขึ้นรูป/ลวดลาย ช่วงที่ ๔ การประกอบเป็นเครื่องประดับ ใช้ผู้แสดงจำนวน ๑๓ คน ประกอบด้วยผู้แสดงชาย ๑ คน และผู้แสดงหญิง ๑๒ คน การแต่งกายสร้างสรรค์ขึ้นโดยพัฒนาจากการแต่งกายพื้นเมืองของสุโขทัย เครื่องประดับเลียนแบบเครื่องประดับลวดลายทองคำโบราณสุโขทัย ส่วนเครื่องแต่งกายนักแสดงชาย เลียนแบบเครื่องแต่งกายชาวจีน อุปกรณ์การแสดง ประกอบด้วย ใช้ผ้าโปร่งสีทอง เติมนกยูงลายครุฑ ด้านดนตรีและทำนองเพลง การสร้างสรรค์การแสดงชุด “วิจิตรจามีกร” ประพันธ์ขึ้นโดยมีแนวคิดมาจากการแปลเพลงนกกะจอกทองและเพลงขอมสุวรรณ อันมีความหมายที่ตรงกับคำว่า “ทอง” เลือกใช้เครื่องดนตรีที่มีหลักฐานมาว่ามีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย โดยการตีความจากข้อมูลลายลักษณ์ในสมัยสุโขทัยและข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีเขมรโบราณที่ปรากฏหลักฐานเป็นหลัก ประกอบด้วย ปี ฆ้องวงใหญ่ ขอสามสาย กระจับปี ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบ และโหม่ง ด้านการออกแบบท่ารำตามหลักการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีทั้งหมด ๒๐ ท่า ประกอบด้วย ท่ารำมาตรฐาน ๖ ท่า ท่ารำนาฏยประดิษฐ์ ๗ ท่า และท่ารำพื้นบ้าน ๔ ท่า กระบวนการแปรแถว มีการแปรแถวจำนวน ๘ รูปแบบ

รายการอ้างอิง

- ทวีศักดิ์ เกษปทุม. (๒๕๔๘). *การผลิตทองรูปพรรณ*. กรุงเทพฯ: โครงการสารานุกรมไทย สำหรับเยาวชนฯ. ประเสริฐ ญ นคร. (๒๕๔๙). “พ่อขุนศรีอินทราทิตย์”. *สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่มที่ ๒๖*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๔๖). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๖*. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชันส์. สมาคมค้าทองคำ. (๒๕๕๓). “เล่าขานตำนานทอง”. *วารสารทองคำ*, ๗, ๒๘: ๒๐-๒๔.
- สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสุโขทัย. (๒๕๖๕). *ทองโบราณ*. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๑๐ สิงหาคม ๒๕๖๕. เข้าถึงจาก https://www.m-culture.go.th/sukhothai/ewt_news.php?nid=๑๓๓๒&filename=index
- สิปปวิทย์ กิ่งแก้ว. (๒๕๖๕). “เล่าขานตำนานทอง”. *วารสารรามคำแหง ฉบับมนุษยศาสตร์*, ๔๑, ๑: ๑๗๕-๑๙๔. Arts bangkok.com, (๒๕๔๕). *ทองสุโขทัย*. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๑๐ สิงหาคม ๒๕๖๕. เข้าถึงจาก <https://www.artbangkok.com/?p=๖๒๕๖>

วิชาไก

วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: กิตติชัย รัตนพันธ์ และคณะ*

บทนำ

“ชนเผ่าซาไก” คนไทยโดยทั่วไปเรียกว่า “เงาะ” ตามหนังสือพระราชนิพนธ์ เรื่องเงาะป่าของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งพระองค์ได้ทรงนำมาพระราชนิพนธ์เป็นบทละคร และทรงเรียกชื่อพวกนี้ตามภาษาของชาวพัทลุงว่า “เงาะ” นอกจากนี้แล้วยังมีชื่อเรียกขานกัน อีกหลายชื่อ เช่น แถบจังหวัดสตูล เรียกว่า “ซาไก” โดยชนเผ่านี้ชอบอาศัยอยู่ตามป่าเขา ไม่ชอบอยู่ที่โล่งเตียน ทางจังหวัดยะลา ปัตตานี และนราธิวาสชาวไทยจะเรียกว่า “ซาไก” แปลว่าแข็งแรง หรือป่าเถื่อน บ้างก็เรียกพวกเขาว่า ซินอย (Senoi) เซมิง (Semong) และนิกริโต (Nigrito) แต่ชาวเงาะป่าจะเรียกตัวเองว่า “ซาไก” และพอใจให้คนอื่น ๆ เรียกเขาตามภาษามลายูพื้นเมืองว่า “โอรัง อัสลี” แปลว่า คนดั้งเดิม มากกว่าชื่อใดทั้งหมด

ชนเผ่าซาไกยังดำรงชีวิตอยู่ด้วยการเก็บหาอาหารจากธรรมชาติ ไม่รู้จักการเพาะปลูก และอาหารจำพวกเนื้อสัตว์ก็ได้อาการล่า ยังไม่รู้จักเพาะเลี้ยง เครื่องมือเครื่องใช้ก็ล้วนแต่เป็นวัสดุจากธรรมชาติ เช่น ใช้ไม้ไผ่มาทำเครื่องดนตรี หวี และอาวุธ เอากาบหมาก กะลา หรือใบตอง มาทำภาชนะใส่อาหาร โดยอาวุธที่ใช้ในการออกป่าล่าสัตว์ด้วยเรียกว่า “บอเลา” ซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่ประดิษฐ์ขึ้นจากไม้ไผ่ อันเป็นเอกลักษณ์ของชนเผ่าซาไก ด้านศิลปกรรมต่าง ๆ มีแต่การแกะสลักเป็นลายเส้นรูปทรงเรขาคณิตลงบนผิวไม้ไผ่ที่เอามาทำหวีหรืออาวุธ พวกเขารู้จักใช้ไฟในการเผา ต้มอาหารให้สุก ความเจริญทางด้านภาษาที่ใช้สื่อสารความหมายกัน มีเพียงแต่ภาษาพูดไม่มีตัวอักษรใช้ เมื่อพิจารณาจากศิลปะของการยังชีพดังกล่าวมานี้ สามารถสรุปได้ว่าลักษณะสังคมของชนเผ่าซาไกยังเป็นสังคมยุคล่าสัตว์ และเก็บหาอาหาร

ไพบุลย์ ดวงจันทร์ (๒๕๔๑) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีของชนเผ่าซาไก ไว้ว่า เป็นเครื่องดนตรีประเภทให้จังหวะด้วยการตีหรือตี ประดิษฐ์ขึ้นจากไม้ไผ่ ตามแบบที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ ตั้งแต่โบราณ มีทั้งหมด ๘ ชนิด ดังนี้ ชนิดที่ ๑ ลักษณะเป็นกระบอกกลม ทำจากไม้ไผ่ยาว ๑ เมตร เจาะทะลุหมดทุกข้อ เว้นแต่ข้อสุดท้ายไม่ต้องทะลุ เจาะรูไว้ขนาดเท่าปลายนิ้วก้อย เวลาบรรเลงใช้ใบไม้ขนาดใหญ่ ๆ ตีทางปากกระบอก ด้านที่ทะลุข้อออกหมด จะมีเสียงทุ้มดัง บึง บึง ชนิดที่ ๒ ลักษณะเป็นกระบอกกลม ทำจากไม้ไผ่ขนาดเล็กกว่าชนิดที่ ๑ ยาวประมาณ ๒ ฟุต ปลายข้างหนึ่งตัดตรง อีกข้างหนึ่งตัดในลักษณะเฉียงอย่างผานบวบ เจาะทะลุหมดทุกข้อ เวลาบรรเลงใช้ฝ่ามือ หรือใบไม้ขนาดใหญ่ตีทางปากกระบอกด้านที่ตัดตรงจะให้เสียงดัง บึง บึง แหลมกว่าชนิดที่ ๑ ชนิดที่ ๓ กลองจำปี ทำจากไม้ไผ่ขนาดกลาง ๑ ปล้อง ให้มีข้อติดอยู่ทั้ง ๒ ด้านไม่ต้องเจาะทะลุข้อจากปลายทั้งสองด้านวัดเข้ามา ๑ นิ้ว ใช้มีดเฉือนผิวออกทั้งตลอดแนวกว้างประมาณ ๑ นิ้ว ที่ตรงกลางท่อนไม้ไผ่ ที่เฉือนออกทิ้งไป เจาะรูให้มีเส้นผ่าศูนย์กลาง ๑.๕ เซนติเมตร ชนิดที่ ๔ ลักษณะเป็นกระบอกกลม

* คณะผู้สร้างสรรค์ วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ทำจากไม้ไผ่ ๑ ปล้อง ขนาดเดียวกับกลองจำปี ปลายด้านหนึ่งตัดให้ติดข้อ อีกด้านหนึ่งตัดข้อทั้ง ด้านนี้และที่ผิวไม้ไผ่ สอดกาบหมากที่ตัดไว้เป็นวงกลมขนาดพอดีกับวงกลมของปล้องไม้ไผ่ เวลาบรรเลงใช้มือตีบนกาบหมาก ชนิดที่ ๕ ลักษณะเป็นกระบอกกลมขนาดเท่าข้อมือ ยาวประมาณ ๑ ฟุต ตัดไม้ไผ่ให้มีข้อติดอยู่ห่างจากปลายด้านหนึ่งเล็กน้อยพอใช้มือถือได้ เลยข้อไปประมาณ ๑ นิ้ว เจาะรู ๒ รู ให้อยู่ตรงข้ามกัน ห่างจากรูเล็กน้อย ปาดไม้ไผ่ให้เป็นรูปข้อม ๒ ขา เวลาบรรเลงใช้ด้านที่เป็นรูปข้อมเคาะกับฝ่ามือ ชนิดที่ ๖ กรับทำจากไม้ไผ่ ๒ อัน ขนาดใหญ่พอจับถือได้ถนัด ยาวประมาณ ๑ ฟุต ชนิดที่ ๗ เป็นเครื่องเคาะให้จังหวะ ทำจากกะลา ๑ คู่ และชนิดที่ ๘ กลองมลายู เป็นกลองที่ได้รับอิทธิพลไปจากกลองสละของมลายู เครื่องดนตรีของชาวซาไก เวลาบรรเลงจะตีพร้อม ๆ กัน จะให้จังหวะช้า หรือเร็วขึ้นอยู่กับหัวหน้าวงเป็นผู้สั่ง หรือตามคำขอของผู้ฟังที่เขามานั่งร่วมวง

เพลงที่ชาวซาไกใช้ร้อง เป็นเพลงสั้น ๆ ง่าย ๆ มีไม่กี่เพลง เช่น เพลงนา ตุม จิ เบ มีบทร้องว่า “นำ นา นำ นา นำ ตุมจิ เบ” ร้องซ้ำประมาณ ๑๐ เทียบกับเพลง ด้านนาฏศิลป์ก็ไม่มีลีลาจังหวะที่เป็นแบบแผนแน่นอน โดยมากเป็นการเต้นให้เข้ากับจังหวะดนตรีอย่างตามใจชอบ การรำย่ำ ระบายอย่างอื่นไม่มีเลย

จากการศึกษาพบว่า วิถีชีวิตของชาวซาไก เป็นสังคมมนุษย์ที่ยังเป็นชาวป่าล่าสัตว์ เครื่องดนตรีประดิษฐ์จากไม้ไผ่ง่าย ๆ เพียงไม่กี่ชิ้น และเป็นประเภทให้จังหวะทั้งสิ้น ส่วนเครื่องดนตรีประเภทให้ทำนองยังไม่มี เนื้อเพลงที่ใช้ร้องกัน เป็นภาษาซาไกสั้น ๆ ง่าย ๆ ส่วนการฟ้อนรำของชาวซาไก เป็นท่าที่ไม่มีแบบแผน เพียงแต่เต้นให้เข้ากับจังหวะดนตรีตามใจชอบเท่านั้น จากสถานการณ์ปัจจุบันภาครัฐพยายามให้ชาวซาไกอยู่เป็นหลักแหล่ง จะอพยพเร่ร่อนไปหาที่อยู่อาศัยตามใจชอบไม่ได้แล้วนั้น ทำให้วิถีชีวิตของชาวเมืองซึ่งเป็นชนกลุ่มใหญ่รอบ ๆ ชุมชนซาไกเข้าไปมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของชาวซาไกเป็นอย่างมาก ตลอดทั้งเยาวชนชาวซาไกให้ความสนใจในดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่าตัวเองน้อยลง เหล่านี้เป็นเหตุทำให้วิถีชีวิตดั้งเดิมของชาวซาไกเริ่มเปลี่ยนแปลงไป

ด้วยเหตุผลข้างต้น คณะผู้สร้างสรรค์จึงเห็นความสำคัญ และมีความสนใจที่จะสร้างสรรค์การแสดงชุดวิถีซาไก โดยนำแนวคิดในการดำรงชีวิตประจำวันของชนเผ่าซาไกมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง และสร้างสรรค์อุปกรณ์ประกอบการแสดง เพื่อสื่อความหมายของการแสดงในรูปแบบการแสดงของชนเผ่าซาไก และเพื่อใช้สำหรับเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ของวิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง และบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ตลอดจนเป็นแนวทางการรื้อฟื้นแบบภาคใต้ตามจารีตนาฏศิลป์ไทย รวมทั้งเป็นหลักฐานอ้างอิงทางวิชาการแก่วงการนาฏศิลป์ไทยหรือผู้ที่สนใจสืบไป

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาเรื่อง วิถีชีวิตของชนเผ่าซาไก หรือเงาะ ซึ่งเป็นชนเผ่าพื้นเมืองซึ่งอาศัยอยู่ในป่าลึกทางภาคใต้ของประเทศไทยแถบจังหวัดพัทลุง จังหวัดตรัง จังหวัดสตูล จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาส มีวิถีชีวิตที่เรียบง่ายในแบบชาวป่า ดำรงชีพด้วยการออกป่าขุดหัวมัน และล่าสัตว์ด้วยอาวุธประจำเผ่าที่เรียกว่า “บอเลา และกระบอกตุต” ซึ่งเป็นอาวุธทำจากไม้ไผ่ที่ชนเผ่าใช้กันมาแต่ในสมัยโบราณ มีการเฉลิมฉลองด้วยทำรำของชนเผ่าซาไกดั้งเดิมที่ใช้แสดงเนื่องในงานรื่นเริงต่าง ๆ โดยเฉพาะงานเทศกาลปีใหม่ งานแต่งงาน

หรืองานพบปะสังสรรค์หลังกลับมาจากป่าล่าสัตว์ ซึ่งสมัยก่อนจะเล่นเพื่อเฉลิมฉลองกันตลอดทั้งคืน การเต้นรำไม่มีรูปแบบตายตัว จึงเป็นการเต้นรำเพื่อความสนุกสนาน

ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะนำวิถีชีวิตของชนเผ่าชาวกู หรือเงาะ มานำเสนอผ่านกระบวนการสร้างสรรค์การแสดง โดยประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่ และท่ารำบางส่วนนำมาจากวิถีชีวิตของชนเผ่าชาวกู ออกแบบกระบวนการท่ารำให้มีทั้งผู้แสดงชายและผู้แสดงหญิง สร้างสรรค์ออกแบบการแสดงในชื่อผลงานการแสดงสร้างสรรค์ชุด วิถีชาวกู

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด วิถีชาวกู ในรูปแบบการแสดงชนเผ่า

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดงชุด วิถีชาวกู คณะผู้สร้างสรรค์ได้ทำการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับชาติพันธุ์ชาวกู หรือชาติพันธุ์เงาะในภาคใต้ของประเทศไทย แล้วจึงวิเคราะห์หาหลักการในการสร้างสรรค์การแสดง หรือประดิษฐ์ท่ารำประกอบการแสดงชุด วิถีชาวกู โดยเลือกศึกษาวิถีชีวิตของชนเผ่าชาวกู ในพื้นที่จังหวัดพัทลุง จังหวัดตรัง จังหวัดสตูล จังหวัดยะลาและจังหวัดนราธิวาส เพื่อนำวิถีชีวิตของชนเผ่าชาวกู มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำชนเผ่าชุด วิถีชาวกู นอกจากนี้คณะผู้สร้างสรรค์ยังได้สร้างสรรค์ โครงสร้างการแสดง และองค์ประกอบการแสดง ดังนี้

๑. รูปแบบของผลงาน

จากการศึกษาการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ของผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย พบว่า การกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ของนักนาฏยประดิษฐ์การแสดงในการสร้างสรรค์ มีแนวทางหลักอยู่ ๔ แนว ซึ่งการแสดงการสร้างสรรค์ชุด วิถีชาวกู จัดอยู่ในรูปแบบที่กำหนดเป็นการประยุกต์จากจารีตเดิม การสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดงรวมถึงท่ารำได้นำหลักนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้มาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ซึ่งเป็นการประยุกต์จากจารีตเดิม สอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗) กล่าวว่า วิชา นาฏยประดิษฐ์ หมายถึงการคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่งทีแสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ่ม การแสดงหมู่ การกำหนดเครื่องดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ

โครงสร้างการแสดงของการสร้างสรรค์การแสดงชุด วิถีชาวกู นำแนวคิดของพีรพงศ์ เสนไสย (๒๕๔๖) ที่กล่าวว่า โครงสร้างการแสดงของการสร้างสรรค์ ประกอบด้วย รูปแบบการแสดง ลำดับการแสดง การแสดงสีหน้าและอารมณ์ของตัวผู้แสดง ความสัมพันธ์ของผู้แสดง การใช้พื้นที่บนเวที การเคลื่อนที่ ทิศทาง และที่มาของกระบวนการท่ารำ มาใช้ในการออกแบบการแสดงโดยกำหนดให้ผู้แสดงแต่ละคนสมมติบทบาทเป็นชนเผ่าชาวกู แต่งกายแบบชาวชาวกู ทาสีผิวน้ำตาลแดงบ่งบอกสีของสีกายที่ปรากฏตามชาติพันธุ์ จัดเป็นการแสดงประเภทชนเผ่า ประกอบด้วยผู้แสดงจำนวน ๑๒ คน ผู้ชาย ๖ คน ผู้หญิง ๖ คน ความหมายของลีลาท่ารำเป็นการแสดงวิถีชีวิตในชีวิตประจำวันของชาวชาวกู การออกป่าล่าสัตว์ การพบปะสังสรรค์ และ

การเกี่ยวพาราสี ความสวยงามของการแสดงอยู่ที่กระบวนการทำที่มีลักษณะของวิถีชีวิตชนเผ่า การหยอกล้อกันระหว่างผู้ชายและผู้หญิงด้วยท่าทางที่เป็นธรรมชาติที่ดัดแปลงมาจากวิถีชีวิตของชนเผ่าชาวกอ อาทิ ท่าตีเกราะเคาะไม้ ท่าส่งเสียงเรียกเพื่อนฝูง ท่าตีลังกา ท่ากระโดดโลดเต้น เป็นต้น ซึ่งท่าร่าจะสอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงที่มีทั้งช้าและเร็ว โดยมีเครื่องดนตรีชนเผ่าทำจากไม้ไผ่ “บอเลาะและกระบอกตุ๊ด” เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง นอกจากนี้ยังมีการแปรแถวในลักษณะต่าง ๆ โดยกำหนดการแสดงแบ่งเป็นขั้นตอนต่าง ๆ ไว้ดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ การเดินทางไปหาอาหาร ผู้แสดงแสดงสีหน้าอารมณ์สนุกสนาน และเบิกบานใจ เนื่องจากแนวคิดของการสร้างสรรค์มาจากวิถีชีวิต กล่าวถึงยามเช้าตรู่ ผู้หญิงจะออกเดินทางไปป่าธรรมชาติเพื่อไปขุดหัวมันป่าสำหรับนำมาประกอบอาหาร โดยมีตะกร้า เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงจนถึงยามสายจึงจะเดินทางกลับทับ (ที่พัก) ของตนเอง

ขั้นตอนที่ ๒ การเกี่ยวพาราสี ผู้แสดงชายและผู้แสดงหญิงอารมณ์เบิกบานใจ สีหน้าสดชื่น ยิ้มแย้มด้วยสีหน้าท่าทางจะต้องแสดงออกถึงความสนุกสนาน ร่าเริง การใช้อารมณ์จึงเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ผู้แสดงและผู้สร้างสรรค์ท่าร่าจะต้องคำนึงถึงตลอดเวลา

ขั้นตอนที่ ๓ การเดินทางออกป่าของหนุ่มสาวชาวกอ มีอารมณ์ต่อเนื่องมาจากลำดับที่ ๓ ผู้แสดงชายแสดงอารมณ์เบิกบาน สีหน้ายิ้มแย้มแจ่มใส

ขั้นตอนที่ ๔ การเดินทางกลับทับ (ที่พัก) ของตนเอง ผู้แสดงชายและผู้แสดงหญิงต่างแยกย้ายกันกลับทับด้วยเป็นเวลาเย็น

๒. บทร้องและดนตรี

๒.๑ เครื่องดนตรี สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด วิถีชาวกอ แบ่งออกเป็น ๓ กลุ่ม คือ ๑) กลุ่มเครื่องทำจังหวะ ๒) เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง และ ๓) เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเสียงธรรมชาติ โดยมีรายละเอียดดังนี้

กลุ่มที่ ๑ กลุ่มเครื่องทำจังหวะ เป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมของชนเผ่าชาวกอ โดยนำเอาเครื่องดนตรีที่มีเล่นกันในกลุ่มชาวกอที่อาศัยอยู่ในแถบเทือกเขาสันกาลาคีรี ในตำบลบ้านแห อำเภอรือเสาะ จังหวัดยะลา ที่เลิกเล่นไปแล้วมาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ขึ้น และเพิ่มเครื่องกระทบเพื่อความสมบูรณ์และหนักแน่นของจังหวะ คือ กลองมลายู กะลามะพร้าวและลูกไม้ป่า

กลุ่มที่ ๒ เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง สามารถแยกออกได้เป็น ๒ กลุ่มย่อย คือ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีประกอบจังหวะ และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง โดยมีรายละเอียดดังนี้

กลุ่มที่ ๒.๑ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉาบ ระฆังราว และกลองแขกแป้น

กลุ่มที่ ๒.๒ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง ซึ่งได้นำเอาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าในวงดนตรีไทยคือ ขลุ่ยหลีบ ขลุ่ยเพียงออ และคีย์บอร์ด เข้ามาทำหน้าที่ในการดำเนินทำนองเพลง

กลุ่มที่ ๓ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเสียงธรรมชาติ (เสียงนก เสียงไก่ป่า) ได้แก่ ขลุ่ย ที่ใช้ในชุดขลุ่ยดับนก

๒.๒ ทำนองเพลง การสร้างสรรค์การแสดงชุด วิถีชาวกอ ได้บรรจุเพลงสำหรับประกอบการแสดงจำนวน ๑ เพลง ได้แก่ เพลงวิถีชาวกอ ซึ่งเพลงวิถีชาวกอจัดอยู่ในประเภทจังหวะดนตรีที่มีอัตราจังหวะการเคาะ ๔ จังหวะ จุดเด่นของเพลงอยู่ที่การตีหรือเคาะจังหวะไม้ไผ่ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชนเผ่าชาวกอ

๓. ผู้แสดง

หลักการคัดเลือกผู้แสดงในสร้างสรรค์การแสดงชุด วิถีชาโก ดังนี้

๓.๑ รูปร่างหน้าตา ในสร้างสรรค์การแสดงชุด วิถีชาโก นั้น รูปร่างหน้าตานับว่ามีความสำคัญมาก ซึ่งมีหลักในการคัดเลือก ดังนี้

๑) ผู้ชาย ผู้แสดงชายชาโก จะคัดเลือกจากผู้ที่มีบุคลิกรูปร่างสูงโปร่ง ใบหน้ารูปไข่ ผิวขาวหรือผิวดำแดง หน้าตาคมสัน เหมาะสมกับชนเผ่าชาโก ดังนั้นจึงต้องคัดเลือกผู้แสดงที่มีรูปร่างหน้าตาดี และมีบุคลิกภาพดี หลังไหล่ตรงดูผึ่งผาย แขนไม่สั้นหรือยาวจนเกินไป มีสัดส่วนที่เหมาะสมกับลำตัวแขนขา นิ้วทั้งห้าจะต้องเรียวยาวเป็นลำเทียน นิ้วโค้งอ่อนเรียงชิดติดกันได้รูป ขาไม่โก่ง ประการสำคัญต้องมีทักษะการรำและการฟ้งดนตรีเป็นอย่างดี กล่าวคือ ต้องเป็นผู้มีฝีมือในการรำ มีทักษะในเรื่องจังหวะ คล่องแคล่วว่องไว กระฉับกระเฉง และเนื่องจากการสร้างสรรค์การแสดงชุด วิถีชาโก นี้จัดเป็นการแสดงประเภทชนเผ่า ผู้แสดงจึงต้องมีความเข้าใจลักษณะท่ารำที่มีการดัดแปลงมาจากวิถีชีวิตของชาวป่าและรูปแบบของการแสดงแบบธรรมชาติซึ่งเป็นชนเผ่าชาโกได้อย่างถูกต้อง

๒) ผู้หญิง ผู้แสดงเป็นสาวชาโก จะใช้ผู้แสดงละครพระหรือนาง รูปร่างเล็กกะทัดรัด มีความสูงไม่เกิน ๑๖๐ เซนติเมตร (ไม่สูงเกินกว่าผู้ชาย เมื่อแสดงร่วมกันแล้วจะมีความต่างของส่วนสูงไล่เลี่ยกัน) ใบหน้ากลมหรือรูปไข่ หน้าตาสวยพอสมควร ผิวพรรณดี คมขำแบบสาวได้ บุคลิกคล่องแคล่ว กิริยานุ่มนวลเรียบร้อย

๓.๒ ความสามารถในการแสดงนั้น จัดว่ามีความสำคัญมาก ซึ่งความสามารถเกิดจากการฝึกฝนมาเป็นระยะเวลานานและสม่ำเสมอ ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

๑) ผู้ชาย ผู้แสดงต้องได้รับการฝึกฝนท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทยเพราะต้องใช้ทักษะการฝึกฝนท่ารำมาตั้งแต่ระดับพื้นฐานไปจนถึงระดับขั้นสูง คือ การเต้นรำ ใช้ตัว ใช้หน้า สามารถใช้ลีลาท่ารำได้อย่างงดงามตามกระบวนการท่าสอดคล้องกับจังหวะเพลง ดนตรี มีความเข้าใจและสามารถแสดงออกซึ่งอารมณ์ของชาวป่าได้ชัดเจน รวมถึงสามารถแสดงท่าทางแบบชนเผ่าได้อย่างถูกต้อง ที่สำคัญต้องเป็นผู้มีทักษะความแม่นยำในการฟ้งจังหวะ ท่วงทำนองเพลงดนตรีที่มีสำเนียงชนเผ่าได้เป็นอย่างดี สามารถแสดงท่ารำได้ถูกต้อง อีกทั้งการแสดงสร้างสรรค์ชุด วิถีชาโก จัดเป็นการรำหมู่ ผู้รำจึงต้องมีคุณสมบัติดังกล่าวครบถ้วนเพื่อความสนุกสนานงดงามอย่างสมบูรณ์ในการแสดงชุด วิถีชาโก

๒) ผู้หญิง ผู้แสดงต้องได้รับการฝึกฝนท่ารำพื้นฐานนาฏศิลป์ไทย และต้องมีการฝึกทักษะท่ารำมาตั้งแต่ระดับพื้นฐานคือ เพลงช้า เพลงเร็ว รำแม่บท ไปจนถึงรำระดับขั้นสูง เป็นผู้มีทักษะความแม่นยำในการฟ้งจังหวะท่วงทำนองของเพลง สามารถปฏิบัติท่ารำชนเผ่าเข้ากับทำนองเพลงดนตรีได้ถูกต้องสวยงาม

๓.๓ บุคลิกลักษณะ การมีบุคลิกลักษณะที่เหมาะสมกับผู้แสดง นับว่าเป็นหลักที่สำคัญอีกหนึ่งประการในการคัดเลือกผู้แสดง ซึ่งการสร้างสรรค์การแสดงชุด วิถีชาโก ผู้แสดงควรมีบุคลิกลักษณะดังนี้

๑) ผู้ชาย เป็นบทบาทของหนุ่มชาโก ที่มีบุคลิกสง่างาม ดังนั้นผู้ที่แสดงนอกจากต้องมีรูปร่างสูงโปร่ง ผิวขาวหรือผิวดำแดง หน้าตาคมขำแบบหนุ่มชาโกได้แล้ว ควรมีบุคลิกที่เรียกว่า คล่องแคล่วว่องไว กระฉับกระเฉง ปราดเปรียวตามแบบชาวป่า

๒) ผู้หญิง เป็นบทบาทของสาวชาโกในการแสดงที่มีบุคลิกภาพดี ดังนั้นผู้ที่แสดงนอกจากต้องมีรูปร่างสันทัด ผิวขาวหรือผิวดำแดง หน้าตาสวยงามคมขำแบบสาวชาโกได้แล้ว ควรมีบุคลิกที่เรียกว่า คล่องแคล่วว่องไว กระฉับกระเฉง ปราดเปรียวตามแบบชาวป่า

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๔.๑ รูปแบบเครื่องแต่งกายของการสร้างสรรค์การแสดงชุด วิถีชาไก การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายในการแสดงชุด วิถีชาไก ครั้งนี้ ประกอบด้วย เครื่องแต่งกายผู้ชาย และเครื่องแต่งกายผู้หญิงของชาวชาไก

๑) เครื่องแต่งกายของผู้ชาย คณะผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์จากการแต่งกายโดยเลียนแบบจากชาวชาไกดั้งเดิม มีลักษณะเป็นแบบชนเผ่าชาไก สีนํ้าตาลอมแดง รูปแบบการแต่งกายของผู้ชาย แต่งกายบ่งบอกชาติพันธุ์ชาไก เรียกว่า นุ่งผ้าเลาะเตี้ยะ เป็นการนุ่งผ้าคาบระหว่างขาแล้วกระหวัดส้นระดับโคนขาทั้งชายไว้ทั้งด้านหน้าและด้านหลัง เปลือยตัวท่อนบน ศีรษะก็จะสวมวิกผมปลอมสีดำหยิก ส่วนสีของเครื่องแต่งกายนอกจากสามารถแสดงสถานะของผู้แสดงว่าเป็นชาวปาทางภาคใต้ แล้วยังสามารถบ่งบอกชาติพันธุ์ที่เด่นชัดของผู้แสดงได้อีก เช่น ผู้แสดงนุ่งผ้าสีนํ้าตาล สีส้มให้เห็นเด่นชัดในเรื่องความอดทน ความกล้าหาญ การต่อสู้ เครื่องประดับประกอบด้วย สร้อยคอ กำไลมือ และปลอกแขนประดับขนนก ส่วนผมใช้วิกผมปลอมหยิกสีดำ และทัดดอกไม้สีขาว ซึ่งดอกไม้สีขาวเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชายชนเผ่าชาไก นอกจากนี้ได้เพิ่มปลอกแขน และรัดสะเอว ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการแต่งกายเนื่องในโอกาสพิเศษตามชาติพันธุ์ชาวปา นำมาสร้างสรรค์ปลอกแขนเป็นเครื่องประดับร่างกายสำหรับประกอบการแสดง สำหรับปลอกแขนที่ชาวชาไกใช้นั้นเป็นลักษณะเถาวัลย์ในการสร้างสรรค์ส่วนของปลอกแขน เครื่องประดับประกอบการแสดงโดยใช้ลูกไม้แถบสีนํ้าตาลกลัดเคียงเถาวัลย์มาตกแต่งประดับด้วยขนนก และรัดสะเอวในรูปแบบเครื่องประดับร่างกายสำหรับประกอบการแสดง ซึ่งรัดสะเอวที่ชาวชาไกใช้นั้น ลักษณะเป็นหนังสัตว์ป่าจริงที่ล่ามาได้ ในการสร้างสรรค์ส่วนของเครื่องแต่งกายจึงได้นำรัดสะเอวเข้ามาประกอบโดยใช้ผ้าขนสัตว์สีนํ้าตาลแทน ตกแต่งด้วยไม้ไผ่ขางผูกห้อยสลักรอบสะเอว เวลาสวมใส่ขณะแสดงท่อนไม้ไผ่ขางจะกระทบกันทำให้เกิดเป็นเสียงดนตรี

๒) เครื่องแต่งกายของผู้หญิง คณะผู้สร้างสรรค์ได้ใช้หลักการ แนวคิดสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายเครื่องประดับ ตลอดทั้งการแต่งหน้าทำผมเลียนแบบมาจากหญิงสาวชาวชาไก โดยสวมเสื้อในนางแทนผ้ารัดอก นุ่งผ้าเตี่ยวชั้นในเรียกว่า “จะวัด” คือมีสายรัดบันเอว และผ้าห้อยด้านหน้าส้นระดับเข่าเรียกว่า “โกพัก” และผ้าห้อยด้านหลังเรียกว่า “กอเลาะ” ตัดเย็บเป็นกระโปรงสำเร็จรูปยาวครึ่งน่องสีนํ้าตาล และผ้านุ่งห่อรอบสะเอวยาวระดับเข่าอีกชั้นหนึ่ง เครื่องประดับ ได้แก่ สร้อยคอ ต่างหู ปลอกแขน กำไลมือ เข็มขัด ส่วนผมใช้วิกผมปลอมหยิกสีดำ ประดับหัวไม้ไผ่และทัดดอกไม้สีแดงทางด้านซ้าย ซึ่งเลียนแบบมาจากผมธรรมชาติของผู้หญิงชาวชาไก ผมจะหยิกติดหนังหัวประดับหัวไม้ไผ่ ไว้กลางศีรษะ



ภาพที่ ๑ เครื่องแต่งกายผู้แสดง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย ๑) บอเลา ๒) กระบอกตุต และ ๓) กระบุง ประดิษฐ์จากไม้ไผ่ ใช้สำหรับผู้แสดงถือเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงโดยเลียนแบบมาจากอาวุธดั้งเดิมของชนเผ่าซาไก และได้ตกแต่งเพิ่มเติมด้วยทาน้ำมันขัดเงาเพิ่มความแวววาวเพื่อให้เกิดความสวยงาม

สำหรับการออกแบบฉากให้มีความสมจริงนั้น ประกอบด้วย กระโจม แคร่ ต้นไม้ โดยการจินตนาการตามวิถีชีวิตของชนเผ่า ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบฉาก และการสร้างฉากได้ตามความเหมาะสม ไม่มีลักษณะตายตัว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้จัดทำว่ามีจินตนาการและต้องการสื่อความหมาย สำหรับการแสดงนี้คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำเสนอฉากหลังเป็นผืนผ้าใบที่วาดออกมาเป็นรูปต้นไม้ ภูเขา กระโจม น้ำตก ลำธาร เห็นเป็นภาพโซดหิน น้ำตก ลำธาร

๕. ท่ารำ

คณะผู้สร้างสรรค์ได้แบ่งหลักการสร้างสรรค์ท่ารำออกเป็น ๕ ช่วง ดังนี้

๕.๑ ท่ารำช่วงการเดินทางมายังสถานที่นัดหมาย เป็นการสร้างสรรค์ท่ารำจากการเดินทางมายังสถานที่นัดหมายของผู้ชายชนเผ่าซาไก จะมีการบรรจุท่ารำที่มาจากท่าส่งเสียงเรียกเพื่อนฝูง ท่าตีเกราะเคาะไม้ สื่อถึงการเดินทางมายังสถานที่นัดหมายเพื่อเฉลิมฉลองและพบปะสังสรรค์กันหลังจากกลับมาจากการล่าสัตว์ การประดิษฐ์ท่ารำสามารถทำได้หลากหลาย แต่ต้องคำนึงถึงเพลง และความหมายของการแสดงเป็นสำคัญ โดยเพลงที่ใช้ในช่วงนี้ คือ เพลงวิถีซาไก

๕.๒ ท่ารำช่วงการเดินทางมายังสถานที่นัดหมายของสาวชาวซาไก เป็นการสร้างสรรค์ท่ารำโดยใช้ท่าที่เลียนแบบมาจากท่ารำธรรมชาติ เป็นการเลียนแบบกิริยาและอิริยาบถของชาวซาไกในการเดินทาง เช่น ท่าการเดินทาง สามารถพบได้ทั้งเดินช้า เดินเร็ว มีการหยุดพักเหนื่อย หรือการใช้มือปาดเหงื่อบริเวณส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ใช้ภาษาท่าทางในการสื่อความหมายเป็นบางช่วง สื่อถึงการเดินทางมายังสถานที่นัดหมายของหญิงสาวชาวซาไกเพื่อมาในงานเฉลิมฉลอง โดยเพลงบรรเลงที่ใช้ในช่วงนี้ คือ เพลงวิถีซาไก จังหวะชบาแดง

๕.๓ ท่ารำช่วงผู้ชายเล่นดนตรีชนเผ่า เป็นการสร้างสรรค์ท่ารำจากการทำท่าทางการตีเกราะเคาะไม้ของชนเผ่า ท่ารำมาจากการเลียนแบบธรรมชาติ โดยเลียนแบบกิริยาและอิริยาบถในการเล่นดนตรีของชาวซาไก

๕.๔ ท่ารำช่วงการเกี่ยวพาราสี เป็นการสร้างสรรค์ท่ารำหรือประดิษฐ์กระบวนท่ารำที่มีการหยอกล้อระหว่างหนุ่ม-สาวชาวซาไก ดัดแปลง ปรับปรุงท่ารำให้สอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงที่มีทั้งช้าและเร็ว เป็นการเลือกท่าทางที่สื่อความหมายได้เด่นชัด มีการใช้ท่ารำ ซึ่งเป็นท่าที่แสดงความหมายถึง ความเจ้าชู้ กรู๋มกรู๋ม ท่าเขินอาย นอกจากนี้ยังมีการบรรจุท่ารำที่เลียนแบบกิริยาด้วยท่าทางที่เป็นธรรมชาติ อาทิ ท่ากระโดดโลดเต้น ท่าปรบมือ ท่ากวักมือ หรือการบรรจุท่ารำต่าง ๆ ทั้งที่มีความหมายและไม่มีความหมายเป็นท่ารำที่ใช้เชื่อมท่ารำต่าง ๆ ให้สัมพันธ์สอดคล้องกันหรือท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อความหมายเฉพาะ มีการแปรแถวในลักษณะต่าง ๆ

๕.๕ การสร้างสรรค์ท่ารำที่สื่อถึงการเดินทางกลับทาบ(กระโจม) เป็นการสร้างสรรค์ท่ารำหรือประดิษฐ์กระบวนท่ารำที่สื่อถึงการเดินทางกลับที่พักของตนเองด้วยเป็นเวลาตีกลองหรือใกล้สว่างแล้ว มีการบรรจุท่ารำโดยเพลงที่ใช้ในช่วงนี้ คือ เพลงโอรังอัสนี จังหวะกลับทาบ ท่ารำในขั้นตอนนี้ เป็นการแยกย้ายเดินทางกลับกระโจม หลังจากเสร็จจากพบปะสังสรรค์และการเฉลิมฉลอง

บทสรุป

การสร้างสรรค์การแสดงชุด วิถีชาโก นั้น เป็นการสร้างสรรค์การแสดงที่ได้แนวคิดมาจากวิถีชีวิตของชนเผ่าชาโกในจังหวัดพัทลุง จังหวัดตรัง จังหวัดสตูล จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาส ทำำสร้างสรรค์ขึ้นโดยนำรูปแบบการออกป่าขุดหัวมัน และการออกป่าล่าสัตว์ในชีวิตประจำวัน ด้วยอาวุธประจำเผ่าที่เรียกว่า “บอเลาะและกระบอกตุต” เป็นอาวุธทำมาจากไม้ไผ่ที่ชนเผ่าใช้กันมาแต่ในสมัยโบราณ นอกจากนี้ยังได้แนวคิดมาจากทำำของชนเผ่าชาโกดั้งเดิมที่ใช้แสดงเนื่องในงานรื่นเริงต่าง ๆ งานแต่งงาน หรืองานพบปะสังสรรค์ หลังกลับมาจากป่าล่าสัตว์ ซึ่งสมัยก่อนจะเล่นเพื่อเฉลิมฉลองกันตลอดทั้งคืนเพราะในพื้นที่มีแต่ป่าสิ่งอำนวยความสะดวกยังไม่เข้ามา การเต้นรำไม่มีรูปแบบตายตัวจึงเป็นการเต้นรำเพื่อความสนุกสนาน

องค์ประกอบการแสดงของการสร้างสรรค์การแสดงชุด วิถีชาโก ประกอบด้วย เครื่องดนตรี ทำนองเพลง คุณสมบัติของผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง ฉาก สถานที่ และโอกาสที่แสดงสามารถสรุปได้ ดังนี้

๑) เครื่องดนตรี ที่ใช้ในการแสดงแบ่งออกเป็น ๓ กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ ๑ กลุ่มเครื่องทำำจังหวะใช้ดนตรีดั้งเดิมของชนเผ่าชาโก กลุ่มที่ ๒ เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง นำเอาเครื่องดนตรีประเภท เครื่องเป่า คือ ขลุ่ยหลีบ และขลุ่ยเพียงออ กลุ่มที่ ๓ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเสียงธรรมชาติ(เสียงนก เสียงไก่ป่า) ได้แก่ ขลุ่ย ที่ใช้ในชุด ขลุ่ยดับนก จุดเด่นของเพลงอยู่ที่การตีหรือเคาะจังหวะไม้ไผ่ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชนเผ่าชาโก

๒) ทำนองเพลง การสร้างสรรค์การแสดงชุด วิถีชาโก ได้บรรจุเพลงสำหรับประกอบการแสดงจำนวน ๑ เพลง ได้แก่ เพลงวิถีชาโก ซึ่งเพลงวิถีชาโก จัดอยู่ในประเภทจังหวะดนตรีที่มีอัตราจังหวะการเคาะ ๔ จังหวะ

๓) คุณสมบัติผู้แสดง ผู้ชาย จะคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างสูงโปร่ง หน้าตาคมสัน ใบหน้ารูปไข่ ผิวดำแดงเหมาะสมกับชนเผ่าชาโกและมีบุคลิกภาพดี หลังไหล่ตรง ดุฝ้งผาย ผู้หญิง จะคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างเล็กกะทัดรัดทัด ใบหน้ากลมหรือรูปไข่ หน้าตาคมขำ ผิวดำแดง บุคลิกคล่องแคล่ว มีความสูงไม่เกินกว่าผู้แสดงชาย เมื่อแสดงร่วมกันแล้วจะมีความต่างของส่วนสูงไล่เลี่ยกับผู้ชาย ประการสำคัญผู้แสดงชายและผู้แสดงผู้หญิงต้องเป็นผู้ที่มีทักษะการรำ ความแม่นยำในการฟังจังหวะดนตรี ท่วงทำนองเพลง สามารถปฏิบัติทำำเข้ากับเพลงดนตรีได้ถูกต้อง

๔) เครื่องแต่งกาย แต่งกายเลียนแบบชนเผ่าชาโก ประกอบด้วย

๔.๑) การแต่งกายของผู้ชาย เปลือยกายท่อนบน นุ่งผ้าสีน้ำตาลกระหัดรอบเอวห้อยทิ้งชายหน้า-หลังเรียกว่า “นุ่งเลาะเตี้ยะ” ซึ่งชายผ้าที่ห้อยข้างหน้า เรียกว่า “โกพ็อก” ส่วนชายผ้าที่ห้อยทิ้งชายไปข้างหลังเรียกว่า “กอเลาะ” ในส่วนของเครื่องแต่งกายได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ คือ รัดสะเอว ทำมาจากผ้าขนสัตว์สีน้ำตาลตกแต่งด้วยท่อนไม้ไผ่ข้างผูกเชือกห้อยสลับกันยาวจากสะเอวถึงครึ่งน่อง ขณะแสดงไม้ไผ่ข้างจะกระทบกันทำให้เกิดเสียงประสมประสานกับเสียงดนตรี สื่อเป็นสัญลักษณ์ถึงการแต่งกายให้สวยงามเพื่อไปอวดเรียก้องความสนใจบรรดาสาว ๆ และสร้างสรรค์เครื่องประดับ ประกอบด้วย ปลอกแขนทำจากขนนก กำไลมือทำจากลูกไก่ สร้อยคอลูกไก่ประดับเขี้ยวเสือ เข็มขัดขนนก ศีรษะสวมวิกผมปลอมสีดำอมน้ำตาล และทัดดอกไม้สีขาว

๔.๒) การแต่งกายของผู้หญิง ได้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายชิ้นใหม่ โดยสวมเสื้อเกาะอก สีน้ำตาลแทนการเปลือยอก ผ้านุ่งยาวคลุมเข่าตัดเย็บด้วยผ้าตัวนวมสีน้ำตาล รัดสะเอวทำจากผ้าขนสัตว์สีน้ำตาล ห้อยลูกไทด์ สร้างสรรค์เครื่องประดับ ได้แก่ สร้อยคอทำจากลูกไทด์ เข็มขัดขนนก กำไลมือทำด้วยลูกไทด์ ปล็อกแขนทำจากขนนก ต่างหูดอกไม้สีแดง ศีรษะสวมวิกผมหยิกสีดำอมน้ำตาล เหน็บหัวไม้ไผ่ และทัดดอกไม้สีแดง

๕) อุปกรณ์ประกอบการแสดงประกอบด้วย ๑) บอเลา ๒) กระบอกตุ๊ด และ ๓) กระบุง ประดิษฐ์จากไม้ไผ่ ใช้สำหรับผู้แสดงถือเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงโดยเลียนแบบมาจากอาวุธดั้งเดิมของชนเผ่าชาวกู และได้ตกแต่งเพิ่มเติมด้วยทาน้ำมันขัดเงาเพิ่มความแวววาวเพื่อให้เกิดความสวยงาม

๖) ฉาก เพื่อการออกแบบฉากให้มีความสมจริงนั้น ประกอบด้วย กระโจม แคร่ ต้นไม้ โดยจัดฉากตามจินตนาการตามวิถีชีวิตของชนเผ่า ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบฉาก และการสร้างฉากได้ตามความเหมาะสม ไม่มีลักษณะตายตัว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้จัดทำว่ามีจินตนาการและต้องการสื่อความหมายสำหรับการแสดงนี้คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำเสนอฉากหลังเป็นผืนผ้าใบที่วาดออกมาเป็นรูปต้นไม้ ภูเขา กระโจม น้ำตก ลำธาร เห็นเป็นภาพโซดหิน น้ำตก ลำธาร ทั้งนี้สามารถปรับรูปแบบการแสดงเป็นการรำหน้าม่านแทนได้

๗) สถานที่ สามารถจัดการแสดงได้ทั้งบนเวที และพื้นที่กลางแจ้ง

๘) โอกาสที่แสดง สามารถจัดการแสดงได้ทั้งในรูปแบบการแสดงเป็นเรื่องราว การแสดงเป็นชุดเป็นตอน และการแสดงวิพิธทัศนา

รายการอ้างอิง

พิรพงศ์ เสนไสย. (๒๕๔๖). **นาฏยประดิษฐ์**. กทม.สนธิ์: ประสานการพิมพ์.

ไพบุลย์ ดวงจันทร์. (๒๕๔๑). “ดนตรีและนาฏศิลป์ของชนกลุ่มน้อยชาวชาวกู” ในลักษณะ

ไทย เล่ม ๓ ศิลปะการแสดง. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์.(๒๕๔๗). **หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์** (พิมพ์ครั้งที่ ๓). กรุงเทพฯ:

สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศรีมหาโพธิ์บูชา

วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: เจษฎาภรณ์ เอี่ยมอุไร*

พงศธร สุธรรม*

ทรัพย์สถิต ทิมสุกใส*

อัชฌายะ ตรีสมุทร*

บทนำ

ศาสนา หมายถึง ลัทธิความเชื่อของมนุษย์อันมีหลักคือแสดงกำเนิดและสิ้นสุดของโลก เป็นต้น อันเป็นไปในฝ่ายปรมาตมประการหนึ่ง แสดงหลักธรรมเกี่ยวกับบุญบาปอันเป็นไปในฝ่ายศีลธรรมประการหนึ่ง พร้อมทั้งลัทธิพิธีกรรมที่กระทำตามความเห็นหรือตามคำสั่งสอนที่เชื่อกันนั้น ๆ (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๕๔) ชาวไทยส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ ซึ่งเป็นศาสนาที่มีพระพุทธเจ้าเป็นศาสดา มีพระธรรมที่พระองค์ตรัสรู้ชอบด้วยพระองค์เองและตรัสสั่งสอนไว้เป็นหลักธรรมคำสอน โดยมีพระสงฆ์เป็นผู้สืบทอดตามคำสั่งสอนธรรมวินัยของบรมศาสดาเพื่อบรรลุจุดหมาย คือ พระนิพพาน

ศาสนาพุทธเข้ามาสู่ดินแดนที่เป็นประเทศไทยในปัจจุบันเมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๓๖ สมัยเดียวกับประเทศศรีลังกา โดยการส่งพระสมณทูตไปเผยแผ่พุทธศาสนาในต่างประเทศทั้ง ๙ สาย โดยการอุปถัมภ์ของพระเจ้าอโศกมหาราชกษัตริย์อินเดียในขณะนั้น ประเทศไทยรวมอยู่ในดินแดนที่เรียกว่าสุวรรณภูมิ ซึ่งมีขอบเขตกว้างขวางมีประเทศรวมกันอยู่ดินแดนส่วนนี้ทั้ง ๗ ประเทศในปัจจุบัน ได้แก่ ไทย พม่า ศรีลังกา เวียดนาม กัมพูชา ลาว และมาเลเซีย ดังมีข้อสันนิษฐานที่ถูกต้องพบอันแสดงว่าศูนย์กลางอยู่ในบริเวณประเทศไทย ดังนี้

ได้พบโบราณวัตถุที่สำคัญ เช่น พระปฐมเจดีย์และรูปธรรมจักรกวางหมอบ เป็นหลักฐานสำคัญ ศาสนาพุทธเข้ามาสู่สุวรรณภูมิในยุคนี้โดยนำพระโศภะ และพระอูตตระ พระเถระชาวอินเดียเดินทางมาเผยแผ่พุทธศาสนาในแถบนี้จนเจริญรุ่งเรือง สันนิษฐานว่า ศาสนาพุทธเริ่มเข้ามาตั้งแต่สมัยทวารวดี โดยศาสนาพุทธที่เข้ามาในสมัยนี้เป็นนิกายเถรวาท มีพุทธศาสนิกชนที่มีความศรัทธาเลื่อมใสบูชาเป็นพระภิกษุจำนวนมากและได้สร้างสถูปเจดีย์ไว้สักการบูชาเรียกว่า สถูปรูปพองน้ำเหมือนสถูปสาญจีในประเทศอินเดีย ที่พระเจ้าอโศกมหาราชทรงสร้างขึ้น โดยศิลปะในยุคนี้เรียกว่า ศิลปะทวารวดี (ณรงค์ เสียงประชา, ๒๕๓๙, น. ๙๑)

โบราณสถานและเมืองโบราณทางด้านตะวันออกของดินดอนรูปสามเหลี่ยมของแม่น้ำเจ้าพระยา ในเขตจังหวัดฉะเชิงเทรา ชลบุรี นครนายก และปราจีนบุรีนั้นเป็นบริเวณที่สำคัญที่สุด คือ กลุ่มของโบราณสถานและเมืองโบราณในเขตอำเภอศรีมหาโพธิ์ จังหวัดปราจีนบุรี อดีตเมืองมโหสถและเมืองโคกขวาง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของจังหวัดปราจีนบุรี เป็นที่เมืองเก่าแก่และมีความสำคัญยิ่ง กระทั่งกรมศิลปากรได้ทำการขุดพบโบราณสถาน ที่เมืองโคกขวาง ปรากฏซากเทวสถานขนาดใหญ่อันอยู่ใจกลางเมือง ลักษณะเทวสถานแห่งนี้แตกต่างจากบรรดาศาสนสถานอื่น ๆ แสดงให้เห็นถึงสถาปัตยกรรมของเมืองโบราณที่อยู่ทางด้านตะวันออก

* ครู อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ของกลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา โดยมีลักษณะใกล้เคียงกับสถาปัตยกรรมของอินเดียได้ สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเทวสถาน ที่ประดิษฐานเทวรูปปูนเกาที่สวมหมวกแขกอันเป็นของในรุ่นสมัยเดียวกันกับสมัยทวารวดี สะท้อนให้เห็น ลักษณะความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ผสมศาสนาพุทธ และอีกสถานที่หนึ่งที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของ ชุมชนเก่าแก่ในจังหวัดปราจีนบุรี ซึ่งใกล้เคียงกับเมืองโบราณที่ขุดพบเรียกว่า “ศรีมหาโพธิ์” เป็นที่ตั้งของต้นโพธิ์ ที่เก่าแก่ และนับถือกันว่าศักดิ์สิทธิ์ที่สุดภายในประเทศอีกด้วย ความศักดิ์สิทธิ์ของต้นโพธิ์นี้จึงเป็นที่มาของคำว่า “ดงศรีมหาโพธิ์” (ศรีศักร วัลลิโภดม, ๒๕๓๘)



ภาพที่ ๑ ต้นศรีมหาโพธิ์ ณ วัดต้นโพธิ์ศรีมหาโพธิ์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ต้นโพธิ์เป็นต้นไม้สำคัญทางพระพุทธศาสนา ตามพุทธประวัติพระพุทธเจ้าได้ทรงเลือกต้นโพธิ์ เป็นที่ประทับสำหรับบำเพ็ญพรตเพื่อหาสัจธรรม จนกระทั่งทรงตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมโพธิญาณ คือ อริยสัจ ๔ ประกอบด้วย ทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรค ตามความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๕๔ ได้ให้ความหมายว่า “โพธิ์ เป็นต้นไม้ซึ่งเป็นที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า ใบรูปหัวใจ ปลายยาวคล้ายหาง ผลกินได้ ใบอ่อนและผลใช้ทำยาได้” (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๕๔) อีกนัยหนึ่ง หมายถึง โพธิบัลลังก์ อาสนะที่พระพุทธเจ้า ตรัสรู้ได้ต้นศรีมหาโพธิ์ ณ พุทธคยาประเทศอินเดีย ในวันตรัสรู้ “รัตนบัลลังก์ หรือวัชรอาสน์” ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๕๔) คำว่า “โพธิ์” แต่เดิมแล้วมิได้เป็นชื่อต้นไม้ชนิดใดชนิดหนึ่ง หากแต่เป็นชื่อเรียก ของต้นไม้ที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ทรงประทับใต้ต้นไม้ต้นนั้น ๆ และได้ตรัสรู้ ดังนั้นต้นโพธิ์ จึงมีความหมายว่า ต้นไม้แห่งการตรัสรู้ (โพธิ แปลว่า เป็นที่รู้หรือเป็นที่ตรัสรู้) และยังเป็นต้นไม้ที่ชาวพุทธ พราหมณ์ และฮินดู ให้ความเคารพนับถือกันอย่างสูงอีกด้วย

จากความศรัทธาศักดิ์สิทธิ์ของต้นโพธิ์ ทำให้เกิดตำนานและเรื่องเล่าจากหลากหลายสถานที่ โดยเฉพาะ ในอำเภอสรีมหาโพธิ์ จังหวัดปราจีนบุรี ซึ่งปรากฏต้นโพธิ์ที่สันนิษฐานว่านำมาปลูกครั้งแรกในประเทศไทย เรียกว่า ต้นศรีมหาโพธิ์ สันนิษฐานว่าเป็นต้นที่เก่าแก่ที่สุดในประเทศไทย ซึ่งต้นศรีมหาโพธิ์เป็นสิ่งสำคัญคู่บ้านคู่เมืองของ ชาวปราจีนบุรี ปัจจุบันตั้งอยู่ ณ กลางลานกว้างของวัดต้นโพธิ์ ศรีมหาโพธิ์ ตำบลโคกปึก อำเภอสรีมหาโพธิ์ จังหวัด ปราจีนบุรี ต้นโพธิ์ขนาดใหญ่โดดเด่นแผ่กิ่งก้านสาขาให้ร่มเงาร่มรื่นมีขนาดเส้นรอบวง ๒๐ เมตร สูง ๑๐ เมตร และมีเส้นผ่านศูนย์กลาง ๒๕ เมตร เชื่อกันว่า ต้นโพธิ์ต้นนี้เป็นหน่อจากต้นพระศรีมหาโพธิ์ที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้า เคยทรงประทับขณะตรัสรู้ เป็นต้นโพธิ์ที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดในประเทศไทยกว่า ๒๐๐๐ ปี ซึ่งตามตำนาน และประวัติวัดต้นโพธิ์ศรีมหาโพธิ์กล่าวว่า

“เมื่อราวพุทธศักราช ๕๐๐ พระเจ้าทวณัมปะยะดิษฐ์ เจ้าครองเมืองศรีมโหสถ ในสมัยขอมเรืองอำนาจ ทรงเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา จึงได้ส่งคณะทูตเดินทางไปขอ กิ่งต้นโพธิ์จากพระศรีมหาโพธิ์พุทธคยา ประเทศอินเดีย ซึ่งเป็นต้นไม้ที่พระพุทธเจ้า ทรงประทับบำเพ็ญธรรมจนสำเร็จตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าจากเจ้าผู้ครองนครปาฏลิบุตร ประเทศอินเดียและนำมาปลูกไว้ที่นี่ในสมัยนั้น ปัจจุบันทางวัดได้จัดทำระเบียงคด ซึ่งประดิษฐานพระพุทธรูปปางต่าง ๆ ล้อมรอบต้นพระศรีมหาโพธิ์ทำให้ยังดูสง่างาม น่าศรัทธา และในวันสำคัญทางพระพุทธศาสนาจะมีงานนมัสการต้นพระศรีมหาโพธิ์ทุกปี” (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, ๒๕๖๐, น. ๖๗)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาข้อมูลดังกล่าว ทำให้คณะผู้สร้างสรรค์มีความสนใจที่จะศึกษา เรื่องราวตำนานของ ต้นโพธิ์ศรีมหาโพธิ์ ตำบลโคกปิบ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี มาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของต้นโพธิ์ศรีมหาโพธิ์ ตำบลโคกปิบ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี และเพื่อการออกแบบสร้างสรรค์ชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา รวมทั้งเป็นอนุรักษ์ ส่งเสริม และประชาสัมพันธ์สถานที่ท่องเที่ยวในจังหวัดปราจีนบุรี และโบราณสถานทางพระพุทธศาสนาอีกที่หนึ่ง ให้เป็นที่รู้จักในวงกว้างต่อไป

จากการศึกษาสารัตถะการทบทวนวรรณกรรมที่สอดคล้องตำนานต้นศรีมหาโพธิ์ ณ วัดต้นโพธิ์ ตำบลโคกปิบ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี กล่าวไว้ว่าพระเจ้าทวณัมปะยะดิษฐ์ เจ้าครองเมือง ศรีมโหสถ ในยุคสมัยขอม ได้ส่งคณะทูตเดินทางไปขอหน่อต้นโพธิ์จากพระศรีมหาโพธิ์ ที่เมืองพุทธคยา ประเทศอินเดีย เพื่อนำหน่อโพธิ์มาปลูกที่วัดต้นโพธิ์ และสันนิษฐานว่าเป็นต้นโพธิ์ ที่นำมาปลูกในประเทศไทย และเก่าแก่ที่สุดในประเทศไทย ผู้ศึกษาจึงนำแนวคิดการนมัสการบูชาต้นศรีมหาโพธิ์มาสร้างสรรค์ผลงาน ตามจินตนาการ โดยศึกษาองค์ประกอบต่าง ๆ มาประดิษฐ์เป็นเครื่องแต่งกาย และลีลาท่ารำ จากเครื่องทรง ของพระพุทธรูป และรูปปั้นประติมากรรมในวัดต้นโพธิ์สร้างสรรค์เป็นการแสดงชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา โดยมี นิยามความหมายของชื่อชุดการแสดง คือ

ศรีมหาโพธิ์	หมายถึง	ต้นโพธิ์ที่มีอายุเก่าแก่และมีความศักดิ์สิทธิ์ ตั้งอยู่ที่วัดต้นโพธิ์ ตำบลโคกปิบ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี
บูชา	หมายถึง	การสักการะต้นศรีมหาโพธิ์ด้วยเครื่องอมิสบูชา มาประกอบด้วย ดอกบัว น้ำบริสุทธ์ และนํ้านมโค นำมาสักการะต้นศรีมหาโพธิ์ เพื่อทำการบูชาและทำนุบำรุงให้ต้นศรีมหาโพธิ์เจริญงอกงาม

ดังนั้นการแสดงชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา จึงหมายถึง การสักการบูชาต้นศรีมหาโพธิ์ด้วยเครื่องอมิสบูชา เพื่อทำนุบำรุงให้ต้นศรีมหาโพธิ์เจริญงอกงาม

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดงชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา คณะผู้สร้างสรรค์มีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยได้ศึกษาข้อมูลเอกสาร ตำราที่เกี่ยวข้องกับต้นโพธิ์ศรีมหาโพธิ์ ตำบลโคกปี่อ อำเภอสรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี รวมถึงตำนานมูขปาฐะพิธีกรรมการบูชาต้นศรีมหาโพธิ์ ตลอดจนสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในด้านประวัติศาสตร์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย รวมถึงการนำหลักการ แนวคิด ทฤษฎีต่าง ๆ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง โดยจำแนกออกเป็นหัวข้อดังนี้

๑. รูปแบบของผลงาน

คณะผู้สร้างสรรค์จินตนาการให้ผู้แสดงเป็นเหล่าข้าราชการบริพารของพระเจ้าทวนมัมปะยะดิษฐ์ นำเครื่องมโหรีมาสู่การต่อต้านศรีมหาโพธิ์ โดยเครื่องสักการะประกอบด้วย ข้าวตอกกำยาน ดอกบัว น้ำบริสุทธ์ ฐูป เทียน และน้ำมันโค มาสักการะต้นศรีมหาโพธิ์เพื่อทำการบูชาและทำนุบำรุงให้ต้นศรีมหาโพธิ์เจริญงอกงาม โดยแบ่งการแสดงออกเป็น ๒ ช่วง คือ

ช่วงที่ ๑ (บูชาสักการะ) แสดงถึงขบวนสักการะของข้าราชการบริพารในพระเจ้าทวนมัมปะยะดิษฐ์ ที่นำเครื่องสักการะมาสักการะต้นศรีมหาโพธิ์

ช่วงที่ ๒ (เฉลิมฉลองรื่นเริง) แสดงถึงการร่ายรำในการปกป้องรักษาต้นศรีมหาโพธิ์ให้เจริญงอกงาม

๒. บทร้องและดนตรี

การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา สร้างสรรค์วงดนตรีโดยการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมขอมและทวารวดี ซึ่งมีรายละเอียดของการสร้างสรรค์ดนตรี ประกอบด้วย

๒.๑ การผสมวงดนตรี ได้นำเครื่องดนตรีจากการศึกษาโบราณคดีเป็นเครื่องดนตรีหลัก ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดแก้ว ข้องวงใหญ่ ระนาดเอกตัด ระนาดทุ้มตัด ตะโพนไทย ตะโพนมอญ โทนชาตรี ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ และกรับพวง นอกจากนั้นยังนำเครื่องดนตรีสากลเข้าบรรเลงประกอบบทเพลงเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง



ภาพที่ ๒ การผสมวงดนตรีประกอบการแสดง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๒.๒ การสร้างสรรค์ทำนองเพลงและจังหวะ บทเพลงใช้อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว ทำนองสร้างสรรค์จากทำนองสำเนียงเขมรและมอญ และมีการสร้างกระสวนจังหวะที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่จากหน้าทับเขมรและหน้าทับมอญ ซึ่งทำนองเพลงมีทั้งหมด ๑ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ ทำนองขึ้นต้นมีลักษณะเป็นการบรรเลงร่วมมอญที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ จากนั้นเป็นทำนองอัตราจังหวะสองชั้นที่ผสมผสานระหว่างสำเนียงเขมรและสำเนียงมอญที่มีความอ่อนหวาน แสดงถึงขบวนสักการะ

ช่วงที่ ๒ เชื่อมต่อจากช่วงที่ ๑ โดยการบรรเลงเร็วในวิธีลงส่งไปสู่ทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียวที่มีความกระชับ สนุกสนาน โดยมีการตะโพนไทยและโทนบรรเลงสลับกันเพื่อเพิ่มอรรถรสให้กับทำนองที่แสดงถึงการร่ายรำเพื่อปกป้องต้นศรีมหาโพธิ์ให้เจริญงอกงาม

ช่วงที่ ๑

----	ร - - -	ร ร ร -	ร - ร -	ร - - -	ด - - -	ด ด ด -	ล ด ร -
----	----	ช ม ร ด	ร ม ด ร	ม ร ด -	- - ร -	ด ล ด -	ล ช ล -
----	----	ด ร ด ฟ	ล - ช -	----	ช ฟ ช ล	ด ร ฟ ล	ร - ด -
ร - - -	ร ร ร -	ฟ ร ด ฟ	ล - ช -	ช ล - -	ด ล - -	ช ฟ ช ล	ร - ด -
ร ร ร -	ล - ด -	ช ฟ ช ล	ร - ด -	ร ร ร -	ล - ด -	ด ล ช ฟ	ร - ช -

ช่วงที่ ๒

ท่อน ๑

----	ร ร ร -	----	ม ร ด ล	----	ด ด ด -	----	ร ด ล ช
----	ร ร ร -	----	ม ร ด ล	----	ด ด ด -	----	ร ด ล ช
----	ร - - -	- - ร -	ล - ด -	----	ด - - -	- - ด -	ช - ล -
----	ร - - -	- - ร -	ล - ด -	----	ด - - -	- - ด -	ช - ล -
ฟ ร - -	ด ร - -	ด ล - -	ด ร - -	ฟ ร - -	ด ร - -	ด ล - -	ด ร - -
ฟ ร - -	ด ร - -	ด ล - -	ด ฟ - -	ด ล - -	ช ล - -	ช ฟ - -	ช ฟ - -
ด ล - -	ช ล - -	ช ฟ - -	ช ฟ - -	ด ร ด -	ล ด ล -	ช ล ช -	ฟ ช ฟ -
ด ร ด -	ล ด ล -	ช ล ช -	ฟ ช ฟ -	----	- ร ร ร	----	ม ร ด ล
----	ด ด ด -	----	ร ด ล ช	----	ร ร ร -	----	ม ร ด ล
----	ด ด ด -	----	ร ด ล ช	ฟ ร - -	ด ร - -	ด ล - -	ด ร - -
ฟ ร - -	ด ร - -	ด ล - -	ด ร - -	ฟ ร - -	ด ร - -	ด ล - -	ด ฟ - -
ด ล - -	ช ล - -	ช ฟ - -	ช ฟ - -	ด ล - -	ช ล - -	ช ฟ - -	ช ฟ - -
ด ร ด -	ล ด ล -	ช ล ช -	ฟ ช ฟ -	ด ร ด -	ล ด ล -	ช ล ช -	ฟ ช ฟ -

ท่อน ๒

----	ด - - -	ด ด ด -	ด - ด -	ร ด ล -	- - ด -	ร ด ล ด	ร ฟ ร -
----	----	ลชฟ ช ล-	ร - ด -	ฟ ด - -	ฟ ร - -	ด ล ฟ ร	ล - ด -
----	- - - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- ฟ - ฟ	- ช ฟ ร	- ฟ - -	ล ช ฟ ช	ล ด - ล
----	----	ลชฟ ช ล-	ร - ด -	- ฟ - ร	ด ล - -	ล ช ด ล	- ช - ฟ

ท่อน ๓

- - ด ล	ช ฟ ช ฟ	ช ฟ ด ล	ช ฟ ช ฟ	- - ด ล	ช ฟ ช ฟ	ช ฟ ด ล	ช ฟ ช ฟ
- ร ร ร	ด ล ด ร	ฟ ช ฟ ร	ด ล ด ร	- ร ร ร	ด ล ด ร	ฟ ช ฟ ร	ฟ ร ด ล
- ฟ ฟ ฟ	- ฟ ฟ ฟ	ล ช ฟ ช	ล ช ด ล	- ฟ ฟ ฟ	- ฟ ฟ ฟ	ล ช ฟ ช	ล ช ด ล
ด ร ด ด	ด ร ฟ ช	ล ช ด ล	- ช - ฟ	ด ร ด ด	ด ร ฟ ช	ล ช ด ล	- ช - ฟ

-- ด ร	ด ร ด ฟ	-- ด ร	ด ร ด ฟ	-- ด ร	ด ร ด ฟ	-- ด ร	ด ร ด ฟ
--- ช	--- ล	--- ด	--- ร	-- ร ฟ	- ร ร ร	-- ร ฟ	- ร ร ร
-- ร ฟ	- ร ร ร	- ล - ช	- ฟ - ร	-- ร ฟ	- ร ร ร	-- ร ฟ	- ร ร ร
-- ร ฟ	- ร ร ร	- ล - ช	- ฟ - ร	--- ช	--- ล	--- ด	--- ร
-- ร ฟ	- ร ร ร	-- ร ฟ	- ร ร ร	-- ร ฟ	- ร ร ร	- ล - ช	- ฟ - ร
-- ร ฟ	- ร ร ร	-- ร ฟ	- ร ร ร	-- ร ฟ	- ร ร ร	- ล - ช	- ฟ - ร
- ฟ ช ล	ช ฟ ช ล	ช ฟ ช ล	- ด - ช	- ฟ ช ล	ช ล ด ช	ล ช ฟ ร	ฟ ด - ร
- ฟ ช ล	ช ฟ ช ล	ช ฟ ช ล	- ด - ช	--- ช	--- ล	--- ด	--- ร

๓. ผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงและการกำหนดผู้แสดง การแสดงสร้างสรรค์ชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา กำหนดให้ผู้แสดงเป็นผู้แสดงชายจำนวน ๕ คน หญิง ๗ คน เพื่อสื่อให้เห็นถึงขบวนสักการะต้นศรีมหาโพธิ์ ดังนี้

๑) ผู้แสดงหญิงเปรียบดั่งผู้อุยเชิญเครื่องสักการะทั้ง ๗ อย่าง (ตามตำนานต้นศรีมหาโพธิ์) ได้แก่ ข้าวตอก กายาน ดอกบัว น้ำบริสุทธ์ รูป เทียน และน้ำมันโค

๒) ผู้แสดงชาย เปรียบดั่งเบญจศีลทั้ง ๕ ข้อ ตามคำสอนของพระพุทธเจ้า

คัดเลือกผู้แสดงที่มีรูปร่างสมส่วน ความสูงมีความใกล้เคียงกัน สื่อให้เห็นถึงการเป็นข้าราชการบริพารที่มีรูปลักษณ์สวยงามเปรียบดั่งสตรีในวัง และทหารองครักษ์ที่สง่างาม และมีพื้นฐานด้านนาฏศิลป์ไทย

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

การแสดงสร้างสรรค์ชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา คณะผู้สร้างสรรค์ ได้แนวคิดมาจากการลงพื้นที่หาข้อมูลเกี่ยวกับตำนานของต้นศรีมหาโพธิ์ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี พบวิถีชีวิตของผู้คนในสมัยของพระเจ้าทวารวดีเป็นสมัยทวารวดี โดยผู้คนในสมัยนั้นจะนิยมนำหินสีที่ได้จากการค้าขายกับอินเดียมาสวมใส่ ถ้ามีฐานะก็จะนำมาประดับกับทองคำ คณะผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวคิดในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายจากการแต่งกายของสมัยทวารวดี นำมาผสมผสานกับวัฒนธรรมและศิลปะของอินเดีย โดยจินตนาการผู้แสดงเป็นข้าราชการบริพารของพระเจ้าทวารวดี ประกอบด้วย

๑) เครื่องแต่งกายนักแสดงชาย



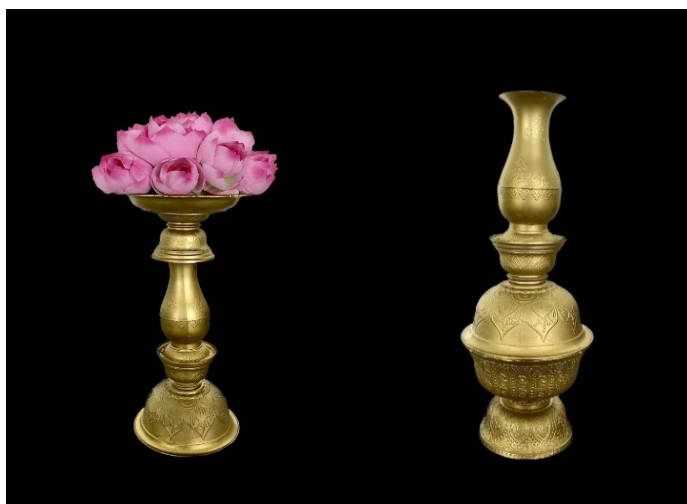
ภาพที่ ๓ เครื่องแต่งกายของผู้แสดงชาย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๒) เครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง



ภาพที่ ๔ เครื่องแต่งกายของผู้แสดงหญิง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๓) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง



ภาพที่ ๕ พานดอกบัว คนโทน้ำบริสุทธ์ และคนโต้น้ำนมโค
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕. ทำรำ

คณะผู้สร้างสรรค์ ได้สร้างสรรค์กระบวนทำรำ โดยจำแนกกระบวนทำรำออกเป็น ๒ รูปแบบดังนี้

๕.๑ กระบวนทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยใช้พื้นฐานท่าทางนาฏศิลป์ คือ กระบวนทำรำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยนำท่ารำมาจากการแสดงมหรสพนาฏศิลป์ และท่ารำที่มาจากภาพจำหลักศิลปะทวารวดี ซึ่งมีบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้ประดิษฐ์ไว้ เป็นแรงบันดาลใจให้คณะผู้ศึกษานำมาสร้างสรรค์ทำรำ



ภาพที่ ๖ กระบวนท่ารำที่สื่อถึงลักษณะของใบโพธิ์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๗ กระบวนท่ารำที่สื่อถึงลักษณะลำต้นของต้นโพธิ์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๘ กระบวนท่ารำที่สื่อถึงลักษณะของต้นโพธิ์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕.๒ กระบวนท่ารำที่มาจากการแสดงโบราณคดี ชุตทวารวดี ซึ่งมีบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทย ได้ประดิษฐ์ โดยกระบวนท่ารำได้นำมาจากภาพจำหลักศิลปะทวารวดี คณะผู้ศึกษาได้นำกระบวนท่ารำจากการแสดงโบราณคดี ชุตทวารวดีมาปรับใช้สร้างสรรค์ให้เป็นกระบวนท่ารำที่สอดคล้องกับการแสดงชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา โดยกระบวนท่ารำจากการแสดงโบราณคดี ชุตทวารวดีที่คณะผู้ศึกษาได้นำมาปรับใช้ ได้แก่ กระบวนท่ารำจากการแสดงโบราณคดี ชุตทวารวดี และกระบวนท่ารำที่นำมาสร้างสรรค์



ภาพที่ ๙ ทำลิตะหรือท่าพระเคนศ และท่าจีบตั้งศอก
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕.๓ การแปรแถวและการตั้งซุ้ม การแสดงชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา ได้รับแรงบันดาลใจในการออกแบบรูปแบบของการแปรแถวมาจากสัญลักษณ์ต่าง ๆ ทางพระพุทธศาสนาและการเวียนเทียนรอบอุโบสถ เพื่อเสนอรูปแบบการแปรแถวที่จะสื่อให้ผู้ชมเข้าใจความต้องการที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานพร้อมนำเสนอ ดังนี้

๕.๓.๑ รูปแบบแถวที่นำมาจากธรรมจักร เพื่อสื่อให้เห็นถึงความเป็นสัญลักษณ์ทางพระพุทธศาสนา ซึ่งธรรมจักรก็เปรียบเสมือนตัวแทนของพระพุทธศาสนาที่จะพบทั่วไปตามบริเวณเขตวัดเพื่อสื่อให้เห็นถึงเขตอภัยทาน



ภาพที่ ๑๐ การแปรแถว ตามอัตลักษณ์ธรรมจักร
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕.๓.๒ รูปแบบแถวที่นำมาจากการเวียนเทียนรอบอุโบสถ ซึ่งการเวียนเทียนจะเวียนกันเป็นขบวนสวยงาม เวียนไปทางขวา เรียกว่า เวียนทักษิณาวรรต จึงเป็นแรงบันดาลใจในการนำขบวนของการเวียนเทียนมาสร้างสรรค์เป็นรูปแบบแถวของขบวนสักการะต้นศรีมหาโพธิ์



ภาพที่ ๑๑ การแปรแถว ตามลักษณะการเวียนทักษิณาวรรต
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕.๓.๓ รูปแบบการแปรแถวตามจินตนาการที่แสดงถึงการนำเครื่องสักการะมาสักการะต้นศรีมหาโพธิ์ของเหล่าข้าราชการบริพาร



ภาพที่ ๑๒ การแปรแถวสักการะต้นศรีมหาโพธิ์ของเหล่าข้าราชการบริพาร
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

บทสรุป

การศึกษาและสร้างสรรค์การแสดงชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา ในครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของต้นศรีมหาโพธิ์ ตำบลโคกปี่ อำเภอสริมโหด จังหวัดปราจีนบุรี และเพื่อการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา ผ่านกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของต้นศรีมหาโพธิ์ ซึ่งดำเนินการศึกษาจากเอกสาร ตำรา จารึก ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงกระบวนการสัมภาษณ์ และการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยสามารถสรุปผลได้ดังนี้

ผลการศึกษาประวัติ ความเป็นมาของต้นศรีมหาโพธิ์ ตำบลโคกปี่ อำเภอสริมโหด จังหวัดปราจีนบุรี พบว่า มีตำนานที่เล่าขานสืบต่อกันมาว่า ต้นศรีมหาโพธิ์ เป็นต้นศรีมหาโพธิ์ที่นำหน่อมาจากเมืองพุทธคยา ประเทศอินเดีย ซึ่งเป็นต้นศรีมหาโพธิ์ที่พระพุทธเจ้าได้ทรงประทับตรัสรู้ จากการศึกษาข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ พบตำนานเกี่ยวกับต้นศรีมหาโพธิ์ ความเป็นต้นศรีมหาโพธิ์ถูกนำเข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยของพระเจ้าทวาทนมปะยะดิษฐ์ ผู้ครองนครศรีมโหสถในสมัยนั้น โดยการนำหน่อจากต้นศรีมหาโพธิ์ เมืองพุทธคยา

ประเทศอินเดีย มาประดิษฐานไว้ที่เมืองศรีมโหสถหรือจังหวัดปราจีนบุรีในปัจจุบัน ซึ่งต้นศรีมหาโพธิ์เป็นต้นไม้ที่สำคัญและเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดปราจีนบุรี

คณะผู้สร้างสรรค์จึงได้นำตำนานมุขปาฐะดังกล่าวมาเป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจการสร้างสรรค์ผลงาน โดยได้ศึกษาข้อมูลเอกสาร ตำรา ตลอดจนสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย รวมถึงการนำหลักการ แนวคิด ทฤษฎีต่าง ๆ นำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง

การแสดงสร้างสรรค์ชุด ศรีมหาโพธิ์บูชา หมายถึง การสักการบูชาต้นศรีมหาโพธิ์ด้วยเครื่องอมิสบูชา เพื่อทำนุบำรุงให้ต้นศรีมหาโพธิ์เจริญงอกงามมาแนะนำเสนอการแสดง โดยคณะผู้สร้างสรรค์แบ่งการแสดงออกเป็น ๒ ช่วงคือ

ช่วงที่ ๑ (บูชาสักการะ) แสดงถึงขบวนสักการะของข้าราชการบริพารในพระเจ้าทวานัมปะยยะดิษฐ์ ที่นำเครื่องสักการะมาสักการะต้นศรีมหาโพธิ์

ช่วงที่ ๒ (เฉลิมฉลองรื่นเริง) แสดงถึงการร่ายรำในการปกป้องรักษาต้นศรีมหาโพธิ์ให้เจริญงอกงาม ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดในการประพันธ์เพลง

คณะผู้สร้างสรรค์ผลงาน ได้จัดสร้างเครื่องแต่งกายโดยจินตนาการผู้แสดงเป็นข้าราชการบริพารของพระเจ้าทวานัมปะยยะดิษฐ์ ซึ่งเป็นเครื่องแต่งกายนักแสดงชายและหญิง รวมถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย พานดอกบัว คนโทน้ำบริสุทธิ์ และคนโทน้ำนมโค ในส่วนของการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ สร้างสรรค์โดยผสมผสานท่ารำจากการแสดงภารตนาฏยัม กับกระบวนท่ารำทางนาฏศิลป์ไทยสมัยทวารวดี และการใช้รูปแบบในการแปรแถวเพื่อสื่อความหมายและสร้างอัตลักษณ์เฉพาะให้กับการแสดงชุดศรีมหาโพธิ์บูชา เพื่อใช้ประกอบการแสดงในงานนมัสการต้นพระศรีมหาโพธิ์ ทั้งยังเป็นอนุรักษ์ส่งเสริมและประชาสัมพันธ์สถานที่ท่องเที่ยวในจังหวัดปราจีนบุรี และโบราณสถานทางพระพุทธศาสนาอีกที่หนึ่งให้เป็นที่รู้จักในวงกว้างต่อไป

รายการอ้างอิง

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (๒๕๖๐). รุกขมรดกของแผ่นดินได้ร่มพระบารมี. กรุงเทพฯ: สำนักงาน

พระพุทธศาสนาแห่งชาติ.

ณรงค์ เสียงประชา. (๒๕๓๙). *พื้นบ้านวัฒนธรรมไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๕๔). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๕๔* (พิมพ์ครั้งที่ ๒). กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (๒๕๓๘). *แอ่งอารยธรรมอีสาน*. กรุงเทพฯ: มติชน.

ลีเนหาส์ตวา

มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์

ผู้สร้างสรรค์: นฤมล จิตต์หาญ และคณะ*

บทนำ

ศาสนสถานในวัฒนธรรมเขมรโบราณเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๘ ปรากฏให้เห็นได้โดยทั่วไปในดินแดนประเทศไทย นิยมเรียกกันว่าปราสาท ซึ่งคำว่า “ปราสาท” นี้มีความหมายได้ทั้งพื้นที่ศาสนสถานทั้งหมด หรือเพียงอาคารที่มีเครื่องยอดซ้อนชั้นขึ้นไปเท่านั้นก็ได้ ศาสนสถานหรือปราสาทจะใช้วัสดุหลักในการก่อสร้างต่างกันไป บางองค์ใช้อิฐ บางองค์ใช้หินทราย บางองค์ใช้ศิลาแลง ขึ้นอยู่กับหลายเหตุปัจจัย เช่น ระยะเวลาที่สร้าง ผู้สร้าง ความเร่งรีบในการก่อสร้าง เป็นต้น แม้ว่าปราสาทในวัฒนธรรมเขมรเหล่านี้จะสร้างขึ้นจากวัสดุที่หลากหลาย แต่ดูเหมือนว่าความสนใจของคนไทยในปัจจุบันจะมีต่อปราสาทที่สร้างขึ้นจากหินเป็นพิเศษ เมื่อเอ่ยคำว่า “ปราสาทหิน” ส่วนใหญ่ก็สามารถทราบได้ทันทีว่ากำลังหมายถึง ศาสนสถานแบบเขมร (สุภัทรดิศ ดิศกุล, ๒๕๓๙) หินทรายเป็นวัสดุหลักที่นิยมนำมาใช้สร้างศาสนสถานเขมรตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๕ หรือสมัยก่อนเมืองพระนคร อย่างไรก็ตามปราสาทบางหลังยังคงใช้อิฐเป็นวัสดุหลักในการก่อสร้างแม้จะล่วงเข้าสู่สมัยเมืองพระนครแล้วก็ตาม ส่วนศิลาแลงนำมาใช้เป็นวัสดุหลักกับศาสนสถานในประเทศไทยเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ ๑๘ (สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, ๒๕๔๒)

“ปราสาทขอม” เป็นอาคารทรงปราสาทที่สร้างขึ้นในวัฒนธรรมขอม หรือเขมรโบราณเพื่อใช้เป็นศาสนสถานในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ทั้งในศาสนาฮินดู และพระพุทธศาสนานิกายมหายาน ส่วนคำว่า “ปราสาทขอมในประเทศไทย” นั้น หมายถึง อาคารทรงปราสาทในวัฒนธรรมขอม ที่พบในดินแดนประเทศไทยในปัจจุบันซึ่งดินแดนเหล่านี้เคยเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรขอม รวมทั้งบางส่วนได้มีการรับอิทธิพลทางศาสนา และงานศิลปกรรมขอม การสร้างอาคารทรงปราสาทมาจากคติความเชื่อของชาวอินเดียที่ว่า เทพเจ้าทั้งหลายสถิตอยู่ ณ เขาพระสุเมรุ อันเป็นแกนกลางของจักรวาลซึ่งอยู่บนสวรรค์ การสร้างปราสาทจึงเปรียบเสมือนการจำลองเขาพระสุเมรุมายังโลกมนุษย์ เพื่อเป็นที่สถิตของเทพเจ้า และมีการสร้างรูปเคารพของเทพเจ้าขึ้นเพื่อประดิษฐานไว้ภายใน โดยตัวปราสาทมีสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ใช้แทนความหมายของเขาพระสุเมรุ โดยทั่วไปศาสนสถานในศิลปะขอมจะสร้างขึ้นเนื่องในศาสนาฮินดูเป็นส่วนใหญ่ มีเพียงบางแห่ง หรือบางสมัยเท่านั้นที่สร้างขึ้นเนื่องในพระพุทธศาสนานิกายมหายาน เช่น ปราสาทที่สร้างขึ้นในศิลปะขอมแบบบายนทั้งหมด เพราะในขณะนั้นมีการเปลี่ยนมานับถือพระพุทธศาสนานิกายมหายานแล้ว วิธีสังเกตว่า ศาสนสถานแห่งนั้น ๆ สร้างขึ้นเนื่องในศาสนาและลัทธิใดดูได้จากรูปเคารพที่ประดิษฐานภายในปราสาทประธานเป็นสำคัญ ถ้าไม่ปรากฏรูปเคารพ ให้อาศัยจากภาพเล่าเรื่องบนทับหลัง โดยเฉพาะทับหลังประดับด้านหน้าของห้องครรภคฤหะ (ห้องบูชาด้านในสุดของโบสถ์พราหมณ์) จะเป็นตัวบอกได้ดีที่สุด ในส่วนของปราสาทที่สร้างขึ้นในศาสนาฮินดู

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์

แยกออกเป็น ๒ ลัทธิ ได้แก่ “ไวยณพนิกาย” คือการบูชาพระนารายณ์ หรือพระวิฆณุเป็นใหญ่ เช่น ปราสาทนครวัด และ “ไศวนิกาย” คือการบูชาพระอิศวร หรือพระศิวะเป็นใหญ่ เช่น ปราสาทพนมรุ้ง (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, ๒๕๔๘)

ปราสาทพนมรุ้งเป็นกลุ่มสถาปัตยกรรมโบราณเนื่องในอารยธรรมเขมรยุคเมืองพระนคร ที่ได้รับการอธิบายตามองค์ความรู้โบราณคดีและประวัติศาสตร์ศิลปะว่า สร้างเพื่อเป็นเทวาลัยบูชาพระศิวะ ตามศาสนาฮินดู ลัทธิไศวนิกาย มีการสร้างองค์ประกอบส่วนต่าง ๆ หลายสมัยในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๘ โดยมีแผนผังเป็นแนวลื่นตรงจากเชิงเขาทิศตะวันออกขึ้นสู่ยอดเขา อันเป็นที่ตั้งของปราสาทประธาน (กรมศิลปากร, ๒๕๓๑) ปราสาทประธานตั้งอยู่ตรงศูนย์กลางของลานปราสาทชั้นใน มีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ย่อมุมมณฑป คือ โถงรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเชื่อมอยู่ทางด้านหน้าในส่วนประกอบของปราสาทประธานตั้งแต่ฐานผนังด้านบนและด้านล่าง เสากรอบประตู เสาติดผนัง ทับหลัง หน้าบัน ชุมชั้นต่าง ๆ ตลอดจนกลีบนูน ก่อด้วยหินทรายสีชมพู มีผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสย่อมุม กว้าง ๘ เมตร สูง ๒๗ เมตร ด้านหน้าทำเป็นมณฑปโดยมีอิตรालะหรือฉนวนเชื่อมปราสาทประธานนี้ ที่บริเวณหน้าบันและทับหลังของปราสาทประธานมีภาพจำหลักแสดงเรื่องราวในศาสนาฮินดู เช่น ศิวนาฏราช (ทรงพ้อนรำ) อวตารของพระนารายณ์ หรือพระกฤษณะ ภาพพิธีกรรม ภาพชีวิตประจำวันของฤๅษี โดยเฉพาะทับหลังนารายณ์บรรทมสินธุ์ ซึ่งเป็นทับหลังสำคัญของปราสาทพนมรุ้ง มีลักษณะเป็นแผ่นหินสี่เหลี่ยมผืนผ้าวางทับอยู่บนกรอบประตูทางเข้าปราสาทในศาสนสถานแบบขอมที่สร้างด้วยหิน ทับหลังนอกจากจะเป็นส่วนช่วยเสารับน้ำหนักโครงสร้างส่วนบนแล้ว ยังช่วยลดขนาดความสูง ความกว้างของประตูทางเข้า ซึ่งมีผลต่อการรับน้ำหนัก และยังเป็นส่วนประดับตกแต่งที่สำคัญของประตูทางเข้าอีกด้วย ดังนั้น ทับหลังจึงได้รับการแกะสลักเป็นลวดลายและเรื่องราวต่าง ๆ เพื่อสื่อความหมายตามที่ต้องการอย่างงดงาม ทับหลังแกะสลักเรื่องนารายณ์บรรทมสินธุ์ ประดับอยู่ที่ประตูทางเข้ามณฑปปราสาทประธานด้านทิศตะวันออกปราสาทพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ แกะสลักเป็นภาพพระวิฆณุ หรือพระนารายณ์สี่กรบรรทมตะแคงขวาบนหลังพญานาคนาคราชซึ่งทอดตัวอยู่บนหลังมังกร พระหัตถ์ขวาหน้ารองรับพระเศียร พระหัตถ์ขวาลงทรงถือจักร พระหัตถ์ซ้ายหน้าทรงถือคทา ส่วนพระหัตถ์ซ้ายหลังทรงถือสังข์ ปลายพระบาทของพระนารายณ์เป็นภาพพระนางลักษมีชายาของพระองค์ เหนือองค์พระนารายณ์แกะสลักเป็นรูปดอกบัวที่โผล่ขึ้นมาจากพระนาภีองค์พระนารายณ์ ภายในดอกบัวแกะสลักเป็นรูปพระพรหมสี่พักตร์สี่กร พระหัตถ์ทั้งสี่ไม่สามารถระบุได้ว่าทรงถืออะไร ภาพทั้งหมดจัดไว้กึ่งกลางทับหลัง ส่วนด้านซ้ายและด้านขวาทำเป็นรูปหน้ากาลคล้ายท่อนพวงมาลัย เหนือขึ้นไปเป็นรูปครุฑ ข้างครุฑเป็นภาพนกหัสดีลิงค์คาบช้าง และภาพลิงอุ้มลูก ส่วนด้านใต้หน้ากาลเป็นภาพนกแก้วคู่รัก หมายถึงความรักของเทพเจ้าที่มีให้แก่มนุษย์ (วิสุทธิ์ ภิญญวาณิชกะ, ๒๕๕๑)

“นกแก้ว” เป็นนกที่มีรูปร่างงดงาม สีสันทัดสดใสสวยงาม เลี้ยงง่าย อายุยืน นิยชชอบอยู่เป็นฝูงบินร่อนไปมาพร้อมกัน นกแก้วไม่ชอบทำรัง ชอบวางไข่ในโพรงไม้ ผู้หญิงในวัฒนธรรมอินเดียโบราณชอบเลี้ยงนกแก้ว ด้วยเพราะนกแก้วมีความจำดี เรียนรู้ได้เร็ว พูดเก่ง เจื้อยแจ้ว สามารถเลียนเสียงมนุษย์ เป็นเพื่อนแก้เหงาให้แก่นางงามในราชสำนัก นางใน นางกำนัลที่ไม่มีโอกาสออกมาภายนอกพระราชวังได้บ่อย ๆ เราจึงได้พบเห็นรูปศิลปะของนางงาม นางอัปสรกำลังเข้าหอยกพูดคุยกับนกแก้วในวัฒนธรรมอินเดีย ด้วยเพราะที่นกแก้วจำเก่ง

ชาวอินเดียโบราณจึงนิยมเลี้ยงนกแก้ว โดยเอ่ยเสียงพระนามของเทพเจ้าที่ตนศรัทธาหรือสวดภาวนาให้นกแก้ว ฟังบ่อย ๆ นกแก้วก็จะกล่าวพระนามหรือสวดมนตราแทน เตือนสติให้ไม่ลืมที่จะสักการบูชาเทพเจ้าในแต่ละวัน อีกทั้งยังได้ช่วยทำให้เจ้าของได้ยินเสียงพระนามและบทสวดอันศักดิ์สิทธิ์ คงด้วยเพราะนกแก้วมีนิสัยรักเดียวใจเดียว คือจะครองคู่กันเฉพาะคู่ตุนาหงันของตนไปจนวันตาย นกแก้วจึงได้กลายมาเป็นสัญลักษณ์ตามคติความหมายของพระกามเทพและนางรตี ภาพนกแก้วคู่ สื่อความหมายถึงความรักของเทพเจ้าผู้เป็นใหญ่ที่ทรงมอบให้กับมนุษย์ (วรรณัย พงศาชลากร, ๒๕๖๔)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพสลักรักนกแก้วในศาสนสถานพราหมณ์ - ฮินดู ตามคติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู นกแก้ว เป็นสัญลักษณ์ของความรัก เพราะนกแก้วมีนิสัยรักเดียวใจเดียว โดยจะครองคู่กันเฉพาะคู่ตุนาหงันของตนไปจนวันตาย หากคู่ของตนเองตายก็มีได้จะมีคู่ใหม่ได้ง่าย ชาวฮินดูในยุคโบราณจึงได้เลือกนกแก้วมาเป็นพระพาหนะ ให้กับ “พระกามเทพ” หรือที่นิยมเรียกในอินเดียว่า “พระมันมธะ” เทพเจ้าแห่งความรักความเสน่หา และแรงปรารถนา ภาพ “นกแก้วคู่ หรือนกแก้วคู่รัก” ที่เอาหัวชนกันหรือหันหน้าเข้าหากัน สื่อความหมายถึงความรักของเทพเจ้าผู้เป็นใหญ่ในภาพศิลปะนั้น ๆ ที่ทรงมอบให้แก่มนุษย์ และภาพศิลปะ “นกแก้วคู่บินหมุนวน” เป็นภาพสัญลักษณ์มงคลที่สื่อความหมายของความรักอันเป็นนิรันดร์ ความสำเร็จและความอุดมสมบูรณ์

ภาพประติมากรรมนกแก้วที่พบนั้น เป็นภาพสัญลักษณ์มงคลที่สื่อความหมายของความรักอันเป็นนิรันดร์ ความสำเร็จ และความอุดมสมบูรณ์ การแสดงชุดสีเนหาสัตว์ ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้นำนกแก้วกับคติความเชื่อในศาสนสถานพราหมณ์ - ฮินดู ในประเด็นนกแก้วกับความเชื่อเรื่องความรักมาสร้างสรรค์ทำรำโดยนำเสนอท่วงท่าลีลาความงามของหญิงสาว และชายหนุ่มซึ่งตกอยู่ในห้วงแห่งความรัก และนำเสนออากัปกริยาท่าทางของนกแก้วที่สื่อถึงความรัก

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

๑. เพื่อศึกษาความสำคัญและคติความเชื่อเกี่ยวกับนกแก้วกับความรักในศาสนสถานพราหมณ์ - ฮินดู
๒. เพื่อนำแนวคิดตามคติความเชื่อ “นกแก้วกับความรัก” มาสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์พื้นบ้านชุดสีเนหาสัตว์

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การแสดงชุดสีเนหาสัตว์ เป็นการวิจัยประเภทสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานตามขั้นตอน ดังต่อไปนี้

- ๑) ขั้นรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลใน ๒ ลักษณะ คือ
 - ๑.๑) ข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
 - เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับปราชญ์ขอม
 - เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ
 - เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนกแก้วโม่ง
 - ๑.๒) ข้อมูลภาคสนาม เก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสังเกตและสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง

๒) ชั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้สร้างสรรค์ได้นำข้อมูลจากเอกสารและข้อมูลภาคสนามมาดำเนินการวิเคราะห์ตามจุดมุ่งหมาย และตรงตามประเด็นในการศึกษา

๓) ชั้นนำเสนอผลงาน

๓.๑) การวิเคราะห์ข้อมูลจากแนวคิดคติความเชื่อเรื่องนกแก้วกับความรัก นำมาเป็นแนวทาง ในการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดง

๓.๒) นำเสนอผลงานทางด้านนาฏศิลป์พื้นบ้าน ชุดสีเนหาสัตวา ในรูปแบบการแสดงบนเวที

๓.๓) นำเสนอผลงานในรูปแบบนิทรรศการ เพื่อเผยแพร่ความรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรมสู่ชุมชน

๓.๔) นำเสนอผลงานเป็นงานวิจัยประเภทสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์พื้นบ้าน ชุดสีเนหาสัตวา แบบพรรณนาวิเคราะห์

การแสดงชุดสีเนหาสัตวา เป็นการประดิษฐ์ทำร่าเพื่อนำเสนอลีลาท่าทางของหญิงสาวและชายหนุ่ม ที่มีนกแก้วเป็นสื่อกลางของความรัก โดยศึกษาจากพื้นที่ปราสาทขอม การสังเกต การสัมภาษณ์ และจาก เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากนั้นนำมาสร้างสรรค์เป็นทำร่าโดยยึดถือตามแบบแผนทางนาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์พื้นบ้าน จัดองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่ การออกแบบเครื่องแต่งกายจากจินตนาการ ให้มีความเหมาะสมกับลักษณะการแสดง การสร้างสรรค์และเรียบเรียงทำนองเพลงใหม่ โดยยึดความเป็นขอม และทวารวดี ผสมผสานทำนองร่วมสมัย เพิ่มความเป็นดนตรีพื้นบ้านโดยนำเครื่องดนตรีพื้นบ้าน คือ ซอกันตรึม หรือ “ตรัว” มาบรรเลงร่วมด้วย นอกจากนี้ได้สร้างสรรค์การแสดงให้สอดคล้องกับลักษณะ การแสดง โดยกำหนดเป็นกระบวนการ ดังต่อไปนี้

๑. รูปแบบของผลงาน

การแสดงชุดสีเนหาสัตวา แบ่งการแสดงออกเป็น ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ อนาคตน่าถ เป็นการแสดงท่าทางของหญิงสาวที่ตกอยู่ในห้วงแห่งความรัก

ช่วงที่ ๒ วิลาศปักษา เป็นการแสดงอากัปกริยาของนกแก้ว ทั้งการใช้ปีก ใช้หาง ศีรษะ ลำตัว จนถึงการแสดงท่าทางที่สื่อถึงความรัก

ช่วงที่ ๓ นำพารัก เป็นการแสดงการเกี่ยวพาราสีของชายหนุ่มและหญิงสาว

๒. บทร้องและดนตรี

ทำนองเพลง การแสดงชุดสีเนหาสัตวา เป็นการประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นมาใหม่ทั้งหมด โดยใช้ดนตรี ร่วมสมัย สอดแทรกกลิ่นอายวัฒนธรรมของขอมและทวารวดี เพิ่มความเป็นดนตรีพื้นบ้านโดยนำเครื่องดนตรี พื้นบ้าน คือ ซอกันตรึม หรือ “ตรัว” มาบรรเลง ใช้เทคนิคทางการใช้โปรแกรมบันทึกเสียงมาผสมผสาน



ภาพที่ ๑ ซอกันตรึม
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๓. ผู้แสดง

ใช้ผู้แสดงจำนวน ๑๘ คน แบ่งออกเป็น

- นักแสดงผู้ชาย (มนุษย์) จำนวน ๖ คน
- นักแสดงผู้หญิง (มนุษย์) จำนวน ๖ คน
- นักแสดงผู้ชาย (นกตัวผู้) จำนวน ๓ คน
- นักแสดงผู้หญิง (นกตัวเมีย) จำนวน ๓ คน



ภาพที่ ๒ ผู้แสดงชุดลีเนหาสัตว์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๔.๑ เครื่องแต่งกาย

การแสดงชุดลีเนหาสัตว์ แนวคิดในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ได้รับแรงบันดาลใจจากการแต่งกายของหญิง-ชาย ในยุคสมัยทวารวดี และนกแก้ว โดยจินตนาการแล้วสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายแบ่งออกเป็น ๒ กลุ่ม ดังนี้

๔.๑.๑ นักแสดงมนุษย์

๑) เครื่องแต่งกายของผู้หญิง ใส่ผ้าพันอกสีแดงนุ่งผ้าถุงพิมพ์ลายสีแดงแบบจีบหน้านาง ใส่กระบังหน้า เกี้ยว ใส่เครื่องประดับหินสี รัตตันแขน ใส่กำไลข้อมือ และเข็มขัด

๒) นักแสดงผู้ชาย ใส่ผ้าสไบสีเทา นุ่งผ้าถุงพิมพ์ลายลายทางสีเทาแบบจีบหน้านาง เกล้าผมด้านหน้าปล่อยยาวด้านหลัง ใส่เกี้ยว ใส่เครื่องประดับหินสี รัตตันแขน ใส่กำไลข้อมือ และเข็มขัด



ภาพที่ ๓ การแต่งกายนักแสดงผู้หญิง-ผู้ชาย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔.๑.๒ นักแสดงนก

๑) เครื่องแต่งกายของนกตัวเมีย ใส่เกาะอกสีเขียว สวมกรองคอ รัดสะเอว สวมกางเกง สวมปีก สวมเกี้ยว รัดต้นแขนใส่กำไลข้อมือและข้อเท้า

๒) เครื่องแต่งกายของนกตัวผู้ สวมกรองคอ รัดสะเอว สวมกางเกง สวมปีก สวมเกี้ยว รัดต้นแขน ใส่กำไลข้อมือ ข้อเท้า



ภาพที่ ๔ การแต่งกายนักแสดงนกตัวเมีย-นกตัวผู้
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย นักแก้ว จำนวน ๑๒ ตัว



ภาพที่ ๕ นักแก้วปลอม
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕. ทำรำ

การสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้าน ชุดลีเนหาสัตว์ ผู้สร้างสรรค์ได้แนวคิดในการประดิษฐ์ทำรำ ๓ แนวคิด ได้แก่

๕.๑ ประดิษฐ์ทำรำจากท่าทางของหญิงสาว แสดงอากัปภิกิริยาที่สวยงามอ่อนหวาน มีการใช้สีระทุกส่วนของร่างกาย โดยสื่อให้เห็นถึงการตกอยู่ในห้วงภวังค์แห่งความรัก

๕.๒ ประดิษฐ์ทำรำการเลียนแบบอากัปภิกิริยาของนกแก้ว เช่น การใช้ปีก ใช้หาง ใช้สีระ และการใช้ลำตัวตลอดจนนำเสนอความงดงามในการใช้ร่างกายของฝูงนกที่แสดงท่าทางที่สื่อถึงความรัก เช่น การบินหมุนวนเอาหัวชนกัน

๕.๓ ประดิษฐ์ทำรำจากท่าทางการเกี้ยวพาราสีกันของหญิงสาวและชายหนุ่ม

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดที่กล่าวมาข้างต้นมาสร้างสรรค์ทำรำจากรูปแบบการแสดงลีลาท่าทางพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยเป็นหลักผสมผสานการความเป็นร่วมสมัยให้มีความสัมพันธ์กันทั้งการเคลื่อนไหวสีระของร่างกาย โดยเริ่มตั้งแต่การนำเสนอความงามของหญิงสาวที่มีผู้ชายเข้ามาชมความงามจนตกอยู่ในห้วงภวังค์แห่งความรัก การแสดงท่าทางที่สื่อถึงความรัก และการเกี้ยวพาราสีของชายหนุ่มและหญิงสาวจนเกิดเป็นความรัก โดยใช้นกแก้วเป็นสัญลักษณ์แสดงความรัก สื่อความหมายถึงความรักของเทพเจ้าผู้เป็นใหญ่ที่ทรงมอบให้แก่มนุษย์ สื่อความหมายของความรักอันเป็นนิรันดร์



ภาพที่ ๖ การแสดงชุดลีเนหาสัตว์ ช่วงที่ ๑ อนงค์นาถ
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๗ การแสดงชุดลีเนหาสัตว์ ช่วงที่ ๒ วิลาสปักษา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๘ การแสดงชุดลีเนหาสัตว์ ช่วงที่ ๓ นำพารัก
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

บทสรุป

นกแก้ว เป็นภาพสลักในศาสนสถานของพราหมณ์ - ฮินดู ซึ่งตามคติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู เชื่อว่านกแก้วเป็นสัญลักษณ์ของความรัก เพราะมีนิสัยรักเดียวใจเดียว โดยจะครองคู่กันเฉพาะคู่จนวันตายจากกัน ชาวฮินดูในยุคโบราณจึงได้เลือกนกแก้วมาเป็นพระพาหนะให้กับ “พระกามเทพ” หรือที่นิยมเรียกในฮินดูเดียวว่า “พระมันมธะ” เทพเจ้าแห่งความรัก

การแสดงชุดลีเนหาสัตวา ได้นำนกแก้วกับคติความเชื่อในศาสนสถานพราหมณ์ - ฮินดู ในประเด็น นกแก้วกับความเชื่อเรื่องความรัก มาสร้างสรรค์ท่ารำ โดยนำเสนอลีลาท่าทางของหญิงสาวและชายหนุ่มที่มี นกแก้วเป็นสัญลักษณ์ของความรัก ตามแนวคิดคติความเชื่อเรื่อง นกแก้วกับความรัก องค์ประกอบด้านการแสดง ด้านรูปแบบการแสดง ใช้ผู้แสดง จำนวน ๑๘ คน แบ่งออกเป็น นักแสดงผู้ชาย จำนวน ๖ คน นักแสดงผู้หญิง จำนวน ๖ คน นักแสดงผู้ชาย (นกตัวผู้) จำนวน ๓ คน นักแสดงผู้หญิง (นกตัวเมีย) จำนวน ๓ คน โดยใช้ กระบวนการท่ารำด้วยท่าทางที่อิสระ และท่ารำตามหลักท่ารำตามรูปแบบนาฏศิลป์ไทย และผสมผสานความเป็นร่วมสมัย แบ่งการแสดงออกเป็น ๓ ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ ๑ หนึ่งคนาถ ช่วงที่ ๒ วิลาสปักษา และช่วงที่ ๓ นำพารัก รูปแบบการแต่งกายได้แนวคิดจากการแต่งกายในยุคสมัยทวารวดี และการแต่งกายของสัตว์ คือ นกแก้ว ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นการประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นมาใหม่โดยใช้ดนตรีร่วมสมัยสอดแทรก กลิ่นอายของขอมและทวารวดี และเพิ่มเครื่องดนตรีพื้นบ้านเข้าไป คือ ซอกันตรึม หรือ “ตรัว” มาบรรเลงร่วม ไม่มีเนื้อร้องประกอบ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย นกแก้วปลอมจำนวน ๑๒ ตัว เป็นสัญลักษณ์ แสดงถึงความรักอันเป็นนิรันดร์

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (๒๕๓๑). **ปราสาทพนมรุ้ง**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

วรรณัย พงศาชลากกร. (๒๕๖๔). **รูปศิลปะ “นกแก้ว” สื่อความหมายรักและแรงปรารถนาในคติฮินดู**.

[ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๑๐ มกราคม ๒๕๖๔. เข้าถึงจาก <https://www.facebook.com/EJeab.Academy> วิสุทธิ ภิญโญวานิชกะ. (๒๕๕๑). “ทับหลังนารายณ์บรรทมสินธุ์ของจริงหรือของปลอมบันทึกไว้

ในความทรงจำ”. **วารสารวิจัยและพัฒนา**, ๓, ๑: ๒๗-๓๒.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (๒๕๔๘). **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ ๓๐ เรื่องปราสาทขอมในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ: โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, หม่อมเจ้า. (๒๕๓๙). **ศิลปะขอม**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.

สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, หม่อมราชวงศ์. (๒๕๔๒). **ปราสาทหินและทับหลัง**. กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดก วัฒนธรรมไทย.

เส้สยาม

วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: นพภรณ์ คำสร้อย*

ธิติมา อ่องทอง*

ผไทพันธ์ พึ่งบุญ ณ อยุธยา**

ธนาพงศ์ พรหมทัศน์**

ชัยทัต โสพระขรรค์**

บทนำ

“เส้” เป็นอุปกรณ์ใช้สอยที่อยู่คู่กับสังคมโลกมาช้านาน แรกเริ่มนั้นนิยมใช้ในการใช้งานในเคหสถาน คราวเรือน วัสดุที่ใช้ในการทำเส้นั้นมีหลากหลายขึ้นอยู่กับประเภทของเส้ที่สร้างขึ้นตามความเหมาะสมในการใช้งาน โดยวัสดุที่ทำเส้มีตั้งแต่เส้ที่ทำจากวัสดุธรรมชาติจากพืช ได้แก่ เส้จาก หรือทำจากวัสดุธรรมชาติจากขนสัตว์ ซึ่งมักทำมาจากขนหางของสัตว์มงคล ได้แก่ ขนของม้า ขนของจามรี ซึ่งเป็นเส้ที่มีลักษณะดี คือ ส่วนของขนหาง จะมีสีขาวนวลยาวละเอียด และเนื่องด้วยขนหางของสัตว์เหล่านั้นเป็นสิ่งที่หายากและเป็นส่วนที่สัตว์ทั้งหลาย หวงแหน ดังมีคำกล่าวเปรียบเปรยที่ว่า “จยังยั้งช่างใจเสียให้ตี เหมือนจามรีรู้จักรักษากาย” เส้จึงเป็นของสำคัญ ประจำตัวที่ผู้ใช้จะนำติดตัวไว้ไม่ห่าง ในภายหลังได้ผ่านการเปลี่ยนแปลงและซึมซับทางวัฒนธรรมและประเพณี จึงทำให้เส้เปลี่ยนสถานะจากเครื่องใช้กลายเป็นเครื่องประดับ เป็นของสูง เป็นสัญลักษณ์แห่งความมั่งมี และอำนาจราชศักดิ์

ประเทศไทยได้รับอิทธิพลในเรื่องของเส้มาตั้งแต่อดีตปรากฏบทบาทเป็นเครื่องใช้ไม้สอย ในชีวิตประจำวันของคนทั่วไปที่มักนำมาใช้ปิดโล่งไล่แมลง หรือใช้งานเอนกประสงค์ เช่น ใช้ปิดที่นอน ข้าวของเครื่องใช้ในครัวเรือน นอกจากนี้ สังคมไทยยังผูกพันกับการใช้เส้มาโดยตลอด ดังปรากฏว่าในหมู่ของ เจ้านายไทยในอดีต ที่นิยมให้มีเจ้าพนักงานอยู่เฝ้าสำหรับดูแลเจ้านายโดยแบ่งออกเป็นนางพัด นางเส้ อยู่ภายใต้การกำกับของจ่าโขน (พนักงานรักษาความปลอดภัยสำหรับเขตพระราชฐานชั้นใน) ในสมัย กรุงรัตนโกสินทร์ ได้มีการจัดสร้างพระเส้จามรีขึ้น เป็นหนึ่งในเครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์ ตามหนังสือ ประมวลองค์ความรู้พระราชพิธีบรมราชาภิเษก กล่าวว่า พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าฯ ให้จัดสร้างพระเส้จามรีขึ้น เป็นหนึ่งในเครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์คู่กับพิฑาวลวิชนี (กระทรวงวัฒนธรรม, ๒๕๖๒) ซึ่งเป็นสัญลักษณ์หมายถึงการที่พระมหากษัตริย์ทรงเป็นผู้ขจัดปัดเป่าภัยอันตราย และความเดือนร้อนของ อาณาประชาราษฎร์ นำมาซึ่งความสงบร่มเย็น “เส้” จึงเป็นของสำคัญชั้นสูงที่บ่งถึงพระกฤษฎาภินิหารของผู้เป็นใหญ่ และเป็นสิ่งของอันเป็นมงคลคู่บารมีกับสถาบันพระมหากษัตริย์สืบมาจนถึงปัจจุบัน วัฒนธรรมในเรื่อง “เส้” นี้

* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

** อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ยังส่งอิทธิพลมายังนาฏกรรมไทยโดยเฉพาะโซน ละคร ที่ปรากฏบทบาทของนางพัต นางสั ในการถวายงาน พระมหากษัตริย์และเจ้านายชั้นสูง

จากข้อมูลและบทบาทความสำคัญของการใช้สัดังกล่าว คณะผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวคิดในการนำสั มาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไทย โดยนำเสนอให้เห็นถึงวิวัฒนาการของสั ตลอดจนนำเสนอลีลาการใช้สั ได้แก่ การปิด การสะบัดสั มาสร้างสรรค์เป็นการแสดงสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ โดยสร้างสรรค์ลีลาและท่ารำขึ้นใหม่ให้งดงามตามแนวทางและหลักการสร้างงานด้านนาฏศิลป์ไทย ประกอบเข้ากันกับท่วงทำนองและลีลาเพลงตามหลักทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

สั มีความหมายด้วยกันหลากหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นมุมมองในด้านเครื่องมือเครื่องใช้ของชาวบ้าน ใช้ปิดยุงและแมลงต่าง ๆ แต่ในอีกความหมายของคำว่า สั คือ เครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์ เป็นเครื่องใช้ประจำ องค์พระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นหนึ่งในห้าของเบญจราชกกุธภัณฑ์ ทำด้วยขนหางของจามรี โดยนางกษัตริย์ หรือนางกำนัลที่อยู่ในเขตพระราชฐานชั้นในจะใช้พัด และสัคู่กันนั่งอยู่ด้านซ้าย และด้านขวาของตั่งที่นั่ง หรือเรียกว่า “วาลวิชนี” ซึ่งการอยู่กันสั ปิดยุงปิดแมลง ผู้ที่อยู่กันนี้จะต้องฝึกหัดจนชำนาญและมีปฏิภาณไหวพริบ ในการที่จะปิดแมลงให้ไปในทิศทางตรงข้ามกับที่ประทับหรือหากมีแมลงหรือยุงใกล้พระองค์ก็ต้องระวังมิให้สั ไปต้องพระองค์และต้องไม่ให้ทรงเกิดความรำคาญ (คันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, ๒๕๕๙)

ด้านวรรณกรรม พบการใช้สัปิดยุงปรากฏมาแต่ครั้งกรุงเก่า ดังกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก พระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศ ความว่า

ตบยุงเคยโบยยุง	กรานในมุ้งถือสัวี
ยุงขบฟี่กุ่มมี	เพราะเพื่อเจ้าเฝ้าพยาบาล
นกตบยุงนิกน่อง	เทพี
ถือสัหมอบพัดวี	คำเช่า
ยุงขบฟี่กุ่มมี	สักหยาด
เพราะเพื่อนวลของเจ้า	เฝ้าเพี่ยมพยาบาล ฯ

(กรมศิลปากร, ๒๕๕๖)

ในวิถีหัตถกรรมไทยพื้นบ้าน โดยเฉพาะผู้ที่ตั้งบ้านเรือนอยู่บริเวณริมแม่น้ำลำคลอง หรือบริเวณป่าชายเลน ที่มีต้นจากขึ้นอยู่ ซึ่งต้นจากนั้นเป็นพืชใบเลี้ยงเดี่ยวในตระกูลปาล์ม ขึ้นเป็นกออยู่ตามป่าชายเลนริมฝั่งน้ำ ในประเทศไทยพบอยู่บริเวณภาคกลางตามปากแม่น้ำติดกับฝั่งทะเลและภาคใต้ ประโยชน์ของจากมีมากมาย ตั้งแต่ยอดของลำต้นไปจนถึงรากที่อยู่ใต้ดิน จึงมีการนำทุกส่วนของต้นจากมาใช้ประโยชน์ ตั้งแต่ทำเป็นที่อยู่อาศัย เครื่องมือ เครื่องใช้ เช่น ทำสัสำหรับปิดยุง ปิดแมลง และปิดฝุ่น อาหารคาวหวานทำน้ำตาลจากงวงจาก ยารักษาโรค ตลอดจนเป็นของเล่นของเด็ก ๆ สาเหตุที่มีการทำสัปิดยุง เพราะบริเวณกอจากจะเป็นที่อยู่อาศัย ของยุงชนิดหนึ่ง เรียกว่า ยุงป่าจาก ลำตัวมีขนาดใหญ่สีดำ กัดเจ็บมาก จนเป็นที่กล่าวขวัญแม้แต่ชาวต่างประเทศ ที่เดินทางผ่านเข้ามาทางปากแม่น้ำเจ้าพระยาตั้งแต่ในอดีตได้ทำการบันทึกไว้ในประวัติศาสตร์ถึงความร้ายกาจ ของยุง ดังนั้นจึงมีชาวบ้านคิดค้นด้วยการนำงวงจากมาทำสัปิดยุงโดยใช้เครื่องมือที่ทำจากวัสดุในครัวเรือน (ศรีประไพ กาญจนกันท์, ม.ป.ป.) สอดคล้องกับธรรมชาติที่เป็นป่าชายเลน มีต้นจากขึ้นอยู่จำนวนมาก

จึงนำไหมจาก หรือก้านทลายจากที่เมื่อตัดทลายลูกจากที่สุกออกไปแล้ว ก้านจากที่เหลือจะเรียกว่าไหมจาก ถือเป็นวัตถุดิบสำคัญที่สุดของการทำเส้ หากว่าด้วยวิธีการทำเส้นั้นเริ่มต้นด้วยการนำไหมจากมาตัดเป็นท่อนยาว ๑ เมตร และนำไปแช่น้ำให้จมนุ่มน้ำซ้าเข้าก้าน จากนั้นนำขึ้นมาทุบด้วยค้อนเหล็กหนักประมาณ ๒ กิโลกรัม ก่อนทุบจะประมาณคร่าว ๆ ด้วยสายตาและแบ่งเป็น ๕ ส่วน ทุบแล้วทุบอีกจนต้นแตกเป็นฝอยเป็น ๓ ส่วน และอีก ๒ ส่วนไว้เป็นด้ามจับเมื่อแตกเป็นเส้นขึ้นฟูดีแล้วจึงนำไปสาบด้วยหวีที่ตะปุดดอกทะลุไม้แป้น แล้วนำไปผึ่งแดดให้แห้งสนิท ขนแปรงจะขยายกระจายตัวแล้วจึงใช้แปรงลวดทองเหลืองสาบกับพื้นปูนอีกครั้ง เป็นการสาบครั้งสุดท้ายโดยคราวนี้เป็นการสาบเบา ๆ จากโคนสุดปลายเส้นขนของเส้จนเกิดความมันเงา มีความลื่นตัวเวลาปิดแล้วกลับคืนทรงตามเดิมขั้นตอนสุดท้ายคือการเหลาด้ามจับให้กลมกลิ้ง และใช้กระดาษทรายลูบให้หมดเสี้ยน (AEC TV 1 CHANNEL, ๒๕๖๔)

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น เส้ ปรากฏในหลายยุคสมัยสืบต่อกันมาอย่างช้านาน นำไปเป็นสิ่งของเครื่องใช้ในครัวเรือน นำไปใช้กับการเลี้ยงสัตว์ และถูกนำไปใช้เป็นเครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์สำหรับใช้ในพระราชวัง และนอกจากนี้ เส้ ยังถูกนำมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงโน้่นละครตามท้องเรื่องต่าง ๆ โดยผู้ใช้นั้นจัดอยู่ในบทบาทของนางกำนัลทั้งสองคน นั้ฝั่งซ้าย และฝั่งขวาของเตียงผู้แสดง โดยเส้จะใช้คู่กับพัด รวมทั้งยังเป็นเครื่องประดับเรือสุพรรณหงส์ และประดับข้างเอราวันในฉากการแสดงโน้่นอีกด้วย



ภาพที่ ๑ เส้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ที่มา : จตุพร ภักดี (๒๕๖๔)

ในบริบทด้านการแต่งกาย การแสดงชุด เส้สยาม มีรูปแบบการแต่งกายที่มีแนวความคิดมาจากรูปแบบการแต่งกายของหญิงชาวบ้านในสมัยอยุธยา ประกอบกับการศึกษาจากภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในโบสถ์ของวัดเสนาสนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้เป็นภาพเขียนเรื่องราวพระราชพิธีสิบสองเดือน ที่มีการสอดแทรกวิถีชีวิตของชาวบ้านไว้อย่างสวยงาม ดังนั้นการออกแบบรูปแบบการแต่งกายการแสดงชุด เส้สยาม จึงได้สร้างสรรค์ขึ้นจำนวน ๒ รูปแบบ เพื่อให้สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงที่แบ่งออกเป็น ๒ ช่วง คือ ช่วงที่ ๑ ผู้แสดงจะแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายแบบชาวบ้าน โดยเครื่องแต่งกายมีสีสันทากหลาย เช่น สีม่วง สีเขียว สีชมพู สีส้ม และช่วงที่ ๒ ผู้แสดงแต่งกายแบบชนชั้นสูงที่มีเครื่องแต่งกาย

ที่มีความประณีตและเครื่องประดับที่สวยงาม นอกจากนี้การออกแบบเครื่องแต่งกายยังออกแบบให้มีความสอดคล้องและเหมาะสมตามลักษณะรูปแบบของการแสดงที่มีแนวความคิดมาจากการใช้สอยของชาวบ้านทั่วไป และเส้นทางมาของผู้ที่มีฐานะ



ภาพที่ ๒ การแต่งกายชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ
วัดเสนาสนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ที่มา : “จิตรกรรมฝาผนัง ภาพเขียน และภาพแกะสลักโบราณ วัดเสนาสนารามราชวรวิหาร” (๒๕๖๔)



ภาพที่ ๓ การแต่งกายหญิงผู้มีฐานะในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ
วัดเสนาสนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ที่มา : “จิตรกรรมฝาผนัง ภาพเขียน และภาพแกะสลักโบราณ วัดเสนาสนารามราชวรวิหาร” (๒๕๖๔)

จากการศึกษาด้านบทเพลงที่เกี่ยวข้องพบว่า เพลงสามไม้โนเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับปรบไก่อมีความยาว ๔ จังหวะ ซึ่งมีเพลงในชุดเดียวกัน อยู่ ๓ เพลง คือ สามไม้นอก สามไม้กลางและสามไม้โนใช้สำหรับประกอบการขับร้องมโหรี แสดงโขนละคร และพบในการละเล่นพื้นบ้านภาคกลาง

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏดุริยางคศิลป์เชิงอนุรักษ์ชุด แส้สยาม

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

แส้สยาม เป็นการแสดงนาฏดุริยางคศิลป์เชิงอนุรักษ์ ที่มีแส้เป็นองค์ประกอบสำคัญ สื่อถึงวิถีชีวิตของกลุ่มชาวบ้านและกลุ่มชนชั้นสูงที่มีมาแต่โบราณ และนำเสนอกระบวนการทำรำในการใช้แส้ด้วยกิริยาท่าทางต่าง ๆ ที่มีความงดงามตามแบบของนาฏศิลป์ไทย และท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์ สร้างสรรค์งานศิลปะตามบริบทของงานศิลปหัตถกรรมภาคกลางซึ่งเป็นเอกลักษณ์ประจำถิ่นของวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง

๑. รูปแบบของผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏดุริยางคศิลป์เชิงอนุรักษ์ชุด แส้สยาม เป็นการแสดงสร้างสรรค์ประเภทระบำ โดยมีรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยพื้นบ้านภาคกลางที่มี “แส้” เป็นอุปกรณ์หลักในการแสดง แบ่งการแสดงออกเป็น ๒ ช่วง คือ

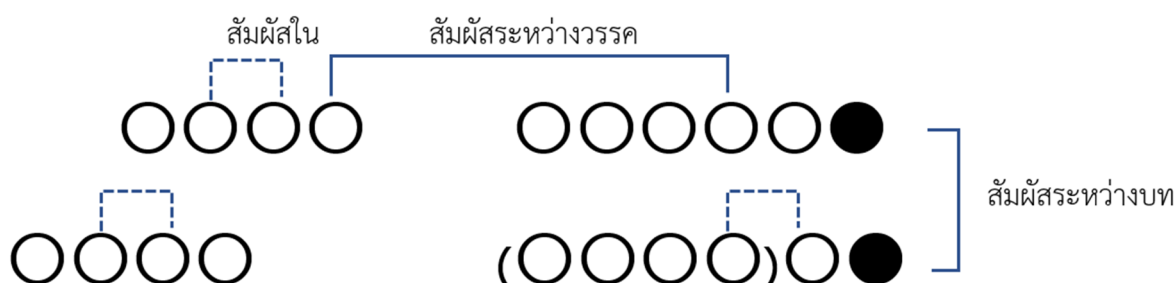
ช่วงที่ ๑ นำเสนอให้เห็นถึงอากัปกิริยาการใช้แส้ของกลุ่มชาวบ้าน ตามวิถีชีวิตที่มีมาแต่โบราณ ในช่วงนี้ประกอบด้วยการนำเสนอ ๒ ส่วน คือ การแสดงประกอบการร้องเกริ่น และการแสดงที่สื่อถึงการใช้แส้ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การปิด การสะบัดแส้ ประกอบดนตรีที่มีความสนุกสนาน

ช่วงที่ ๒ นำเสนอกระบวนการทำรำในการใช้แส้ด้วยกิริยาท่าทางต่าง ๆ ที่มีความงดงามตามแบบของนาฏศิลป์ไทยของกลุ่มผู้ดี โดยมีลักษณะท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่บนพื้นฐานของท่าทางนาฏศิลป์ไทยตามทำนองเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

๒. บทร้องและดนตรี

๒.๑ บทร้อง

ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการบรรจุคำร้องลงในส่วนต้นของผลงานสร้างสรรค์ เป็นการบรรยายถึงความสำคัญและประโยชน์ของการใช้แส้ จึงได้เลือกใช้ฉันทลักษณ์ประเภทกลอนหัวเดียว เป็นรูปแบบหลักในการประพันธ์คำร้องประกอบการแสดงชุด “แส้สยาม” โดยนำทำนองเกริ่นเพลงเกี่ยวข้าวมาประกอบคำร้องที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ตามหลักฉันทลักษณ์เพลงพื้นบ้าน



ภาพที่ ๔ ฉันทลักษณ์กลอนหัวเดียว

ที่มา : อุปกิตศิลปสาร (๒๕๑๓)

คำร้องประกอบการแสดง

งามแลแส้ไสว
งานสารพัดปิดแกว่ง

แต่โบราณเคยใช้แสนงาม
แต่ลู่แลลู่แหล่ลู่แล...แส้สยาม (เอ๋ย)

ความหมายของคำประพันธ์

“แส้สยาม” เป็นความสวยงามของแส้ที่มีมาตั้งแต่โบราณ และสามารถใช้งานได้หลากหลาย ปิดกวาด ปัดยุง ปิดแมลง เป็นต้น

สำหรับเพลงประกอบการแสดง “แส้สยาม” มีรูปแบบการประพันธ์เพลงแบ่งออกเป็น ๓ ส่วนคือ

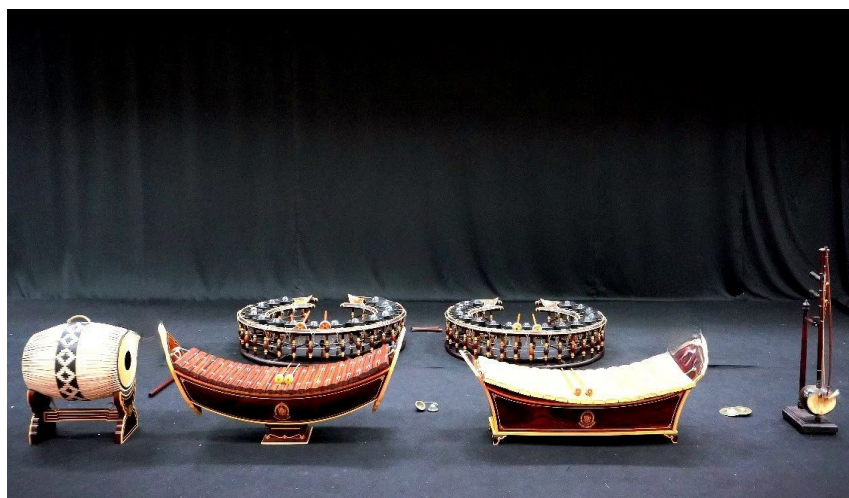
ส่วนที่ ๑ การเกริ่นนำ โดยในช่วงเกริ่นได้นำเอาเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ทางด้านศิลปะการแสดงของชาวจังหวัดอ่างทอง มาประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่ โดยการใช้การสัมผัสแบบกลอนหัวเดียวอย่างฉันทลักษณ์เกริ่นเพลงเกี่ยวข้าวเป็นทำนองลำนํ้า ใช้คำร้องที่มีความหมายนัยตรงถึงคุณประโยชน์ของแส้

ส่วนที่ ๒ การใช้แส้ของชาวบ้านได้นำทำนองเพลงสามไม้ในการละเล่นเพลงพื้นบ้านภาคกลาง มาเป็นโครงสร้างทำนองเพลงโดยยึดที่ลูกตกเพลงเป็นหลัก และนำมาสร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่ในลักษณะของทำนองอัตราจังหวะสองชั้นและอัตราจังหวะชั้นเดียว มีลีลาที่กระชับ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสนุกสนานในวิถีการดำเนินชีวิตของชาวบ้าน

ส่วนที่ ๓ การใช้แส้ของชนผู้มีฐานะ ได้นำทำนองเพลงสามไม้ในการละเล่นพื้นบ้านภาคกลาง มาเป็นโครงสร้างของทำนองเพลงโดยยึดที่ลูกตกเพลงเป็นหลักมาสร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่ ในลักษณะของทำนองอัตราจังหวะสองชั้นและอัตราจังหวะชั้นเดียวเช่นเดียวกับช่วงที่ ๒ สร้างลีลาทำนองให้มีความอ่อนหวาน บ่งบอกถึงการใช้แส้ของชนผู้มีฐานะ

๒.๒ คนตรี

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏดุริยางคศิลป์เชิงอนุรักษ์ชุด แส้สยาม คณะผู้สร้างสรรค์เลือกใช้เพลงประกอบการแสดงโดยการบูรณาการทางดนตรีเข้ากับการหัตถกรรมพื้นบ้าน เพื่อให้เห็นถึงแนวคิดการใช้วงดนตรีซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากแหล่งภูมิปัญญาท้องถิ่น จึงได้ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม สำหรับบรรเลงประกอบตามรูปแบบของวงดนตรีประกอบการแสดง



ภาพที่ ๕ ภาพวงดนตรีประกอบการแสดงชุด “แส้สยาม”

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๓. ผู้แสดง

การแสดงแบ่งผู้แสดงออกเป็น ๒ กลุ่ม คือ นักแสดงกลุ่มชาวบ้าน และนักแสดงกลุ่มชนผู้มีฐานะ ตามแนวคิดและรูปแบบการแสดงที่กำหนดไว้ ดังนั้นในการคัดเลือกผู้แสดงที่มีคุณสมบัติเหมาะสมกับการแสดงชุด แส้สยาม มีลักษณะและคุณสมบัติดังนี้

การคัดเลือกผู้แสดงกลุ่ม “ชาวบ้าน”

- เพศหญิง
- ส่วนสูงโดยเฉลี่ยอยู่ระหว่าง ๑๕๕-๑๕๙ เซนติเมตร
- ใบหน้ารูปไข่ บุคลิกลักษณะดี

การคัดเลือกผู้แสดงกลุ่ม “ผู้มีฐานะ”

- เพศหญิง
- ส่วนสูงโดยเฉลี่ยอยู่ระหว่าง ๑๖๐ เซนติเมตรขึ้นไป
- ใบหน้ารูปไข่ บุคลิกลักษณะดี

คุณสมบัติของผู้แสดง

- มีพื้นฐานในการฝึกหัดเบื้องต้นทางด้านนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้าน
- มีทักษะในการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง
- มีความแม่นยำในจังหวะเพลงทั้งในจังหวะช้าและเร็ว
- สามารถแสดงอารมณ์ในทางสีหน้าและท่าทางประกอบการแสดงในแต่ละช่วงได้อย่างถูกต้องและเหมาะสม
- มีปฏิภาณไหวพริบดี

จากลักษณะและคุณสมบัติดังกล่าวถือว่าเป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งที่จะทำให้ผลงานสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์เนื่องจากผู้แสดงจะเป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนการทำรำในที่เกิดการสร้างสรรค์ นอกจากลักษณะและคุณสมบัติที่กล่าวข้างต้นแล้ว ผู้แสดงทุกคนควรจะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถอยู่ในระดับเดียวกัน จึงจะทำให้การแสดงเกิดความสวยงามมากขึ้น

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๔.๑ เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุด แส้สยาม ได้กำหนดตามกลุ่มสถานะทางสังคมของผู้แสดง แบ่งออกเป็น ๒ กลุ่มผู้แสดง คือ

๑) กลุ่มนักแสดง “ชาวบ้าน” มีการปฏิบัติกระบวนการทำรำที่มีความสนุกสนาน ร่าเริง กระฉับกระเฉง มีความแคล่วคล่องให้เหมาะสมกับบุคลิกลักษณะของชาวบ้าน ผู้แสดงแต่งกายแบบสวมเสื้อเกาะอกสีขาวหรือสีฟ้าอ่อน พันด้วยผ้าพันอกคละสี นุ่งโจงกระเบนลายไทย รัดเข็มขัดสีทองลวดลายไทย ใส่สร้อยคอสีทองโบราณประดับด้วยเพชรและทับทิม ใส่ต่างหูสีทองลายไทย และสวมกำไลข้อมือสีทอง

๒) กลุ่มนักแสดง “สตรีผู้มีฐานะ” มีการปฏิบัติกระบวนการทำรำที่มีความอ่อนช้อยสวยงาม ผู้แสดงสวมเสื้อแขนดัดลักษณะเกาะอกสีขาว ติดผ้าสไบผ้าสีฟองสีเข้มไม่มีลวดลาย นุ่งโจงผ้านุ่งดัดสำเร็จลวดลายไทยสีขาว-น้ำเงิน รัดเข็มขัดทรงเต่าร้างสีทองโบราณ ใส่สร้อยคอสีทองโบราณลวดลายไทยประดับด้วยเพชรหรือทับทิมทรงรี ใส่ต่างหูทรงนูนสีทองลายไทย และสวมกำไลข้อมือข้อเป็นดอกไม้ขนาดลดหลั่นกัน สีต่างกัน



ภาพที่ ๖ กลุ่มนักแสดงหญิงชาวบ้าน (ภาพซ้าย) และ หญิงชนชั้นสูง (ภาพขวา)
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้กำหนดให้ใช้เส้จำนวน ๒ แบบ คือ เส้จาก และเส้หางม้า เพื่อให้เห็นพัฒนาการของเส้ และเพื่อให้สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงและเครื่องแต่งกาย ทั้งนี้ การจัดวางท่าทางสรีระที่เหมาะสม คณะผู้สร้างสรรค์พบว่ามีการจับด้วยกัน ๑๑ ลักษณะ ได้แก่ ๑) การจับเส้ลักษณะตั้งข้อมือ ๒) การจับเส้ลักษณะหักข้อมือ ๓) การจับเส้หางยี่ห้อแขน ๔) การรวบเส้ข้างเดียว ๕) การรวบเส้สองมือ ๖) การจับให้ปลายเส้พาดหัวไหล่ ๗) การจับให้ปลายพาดหลังต้นแขน ๘) การจับให้ปลายพาดหลังข้อศอก ๙) การจับเส้ประกบมือสองข้าง ๑๐) การจับเส้ลักษณะการจับส่งหลัง และ ๑๑) การเก็บเส้



ภาพที่ ๗ เส้จาก (ภาพซ้าย) และเส้หางม้า (ภาพขวา)
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๕. ทำรำ

การแสดงชุด แส้สยาม สร้างสรรค์กระบวนการทำรำจากทำรำนานาฏศิลป์ไทยเป็นหลักและท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์ในการใช้แส้ลักษณะต่าง ๆ มาผสมผสานและสร้างสรรค์กระบวนการทำรำกลุ่มชาวบ้านและกลุ่มชนชั้นสูง มุ่งเน้นให้เกิดกระบวนการทำรำที่มีความชัดเจนในด้านของบุคลิกลักษณะและกิริยาท่าทางการใช้แส้ คณะผู้สร้างสรรค์สามารถสรุปกระบวนการทำรำการแสดงชุด แส้สยาม ได้ดังนี้

๑) กระบวนทำรำจากทำรำนานาฏศิลป์ไทย เป็นการนำท่ารำต้นแบบจากเพลงแม่บทใหญ่มาเป็นพื้นฐานสำคัญในการสร้างสรรค์กระบวนการทำรำต่างๆ ตามกรอบแนวคิดและรูปแบบการแสดง คณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาและนำมาคัดเลือกกระบวนทำรำให้มีความสอดคล้อง ตามลักษณะของเพลง การใช้อวัยวะส่วนเท้าในกระบวนทำรำมีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ส่วนโครงสร้างการปฏิบัติท่ารำส่วนแขนยังคงยึดท่ารำตามลักษณะเพลงแม่บทใหญ่และร้อยเรียงกระบวนทำรำให้เกิดความอ่อนช้อย สง่างามตามจังหวะและทำนองเพลง



ภาพที่ ๘ ตัวอย่างกระบวนทำรำจากทำรำนานาฏศิลป์ไทย “ท่าพระรโยนसार”

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๙ ตัวอย่างกระบวนทำรำจากทำรำนานาฏศิลป์ไทย “ท่าชะนีรำไม้”

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๒) กระบวนท่ารำจากท่าทางธรรมชาติของมนุษย์ เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้การสื่อความหมายผ่านท่าทางตามธรรมชาติโดยทั่วไปในชีวิตประจำวันผสมผสานการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบการแสดงท่ารำอย่างอิสระ ปรับปรุงให้มีความอ่อนช้อยมากยิ่งขึ้น เช่น การใช้แส้ปิดในลักษณะการปิดฝุ่น การปิดแมลง การเดิน การยืน การนั่งและการถือแส้ในลักษณะท่ารำตามท่าทางธรรมชาติของมนุษย์



ภาพที่ ๑๐ ตัวอย่างกระบวนท่ารำจากท่าทางธรรมชาติของมนุษย์ “ทำยืน-นั่ง”
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๑ ตัวอย่างกระบวนท่ารำจากท่าทางธรรมชาติของมนุษย์ “ทำนั่งพับเพียบ”
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๓) การสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่จากท่ารำนาฏศิลป์ไทยและท่าทางธรรมชาติ การแสดงชุด แส้สยาม คณะผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำขึ้นใหม่ โดยมีการยึดท่ารำนาฏศิลป์ไทยเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ ซึ่งมีการนำมาปรับใช้ให้เหมาะสมกับการใช้แส้ประกอบการแสดง ในช่วงที่ ๑ กลุ่มชาวบ้าน ได้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากประโยชน์ของแส้ที่ใช้ประกอบอาชีพกิริยาต่างๆของมนุษย์ เช่น การปิดฝุ่น การปิดแมลง การปิดตามร่างกาย การฟาดแส้เป็นต้น กระบวนท่ารำมีความสนุกสนานผสมผสานกับบุคลิกความเป็นชาวบ้าน ผ่านการเล่าเรื่องจากการปฏิบัติท่ารำนาฏศิลป์ไทย ในช่วงที่ ๒ กลุ่มชนชั้นสูง สร้างสรรค์จากกระบวนท่ารำ

นาฏศิลป์ไทย มีสี่เป็นอุปกรณ์การแสดง ดังนั้น สี่ ในช่วงนี้จะมีความแตกต่างจากช่วงที่ ๑ จะไม่มีการให้ความหมายในการปฏิบัติกระบวนการทำการใช้สี่ เพียงแต่ใช้เพื่อประกอบกระบวนการทำรำที่มีความอ่อนช้อยเน้นที่ความสวยงาม ความพร้อมเพรียงของกระบวนการทำรำ นอกจากนี้ทั้ง ๒ กลุ่ม จะยึดทำรำนาฏศิลป์เป็นหลักแล้วยังมีการผสมผสานท่าทางธรรมชาติของมนุษย์ที่แสดงให้เห็นถึงการแสดงท่าทางอิสระของผู้แสดงในการปฏิบัติจะต้องมีปรับปรุงท่าทางธรรมชาติให้มีความอ่อนช้อยมากยิ่งขึ้น

รูปแบบการแปรแถวต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดงชุด สี่สยาม ประกอบด้วยการแปรแถวในช่วงที่ ๑ จำนวน ๑๗ รูปแบบแถว และการแปรแถวในช่วงที่ ๒ จำนวน ๑๐ รูปแบบแถว รวมรูปแบบการแปรแถวจำนวนทั้งสิ้น ๒๗ รูปแบบแถว โดยในการสร้างสรรค์กระบวนการทำรำการแสดงชุดนี้ประกอบด้วยท่ารำในช่วงที่ ๑ จำนวน ๖๓ ท่า และท่ารำในช่วงที่ ๒ จำนวน ๔๔ ท่า รวมกระบวนการทำรำจำนวนทั้งสิ้น ๑๐๗ ท่า



ภาพที่ ๑๒ ตัวอย่างรูปแบบการแปรแถวช่วงที่ ๑
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๓ ตัวอย่างรูปแบบการแปรแถวช่วงที่ ๒
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

บทสรุป

การสร้างสรรค์การแสดงชุด แล้งสยาม สะท้อนภาพวิถีชีวิตของคนไทย ด้านการใช้วัสดุอุปกรณ์เครื่องใช้ งานหัตถกรรมครัวเรือนประเภทแล้ง ตามแนวคิดที่ว่าด้วยการการเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรมด้วยเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ซึ่งดำเนินการศึกษาจากเอกสาร ตำรา จารึก ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการเก็บรวบรวมข้อมูล พบว่า “แล้ง” ปรากฏในหลายยุคสมัยสืบต่อกันมาอย่างช้านาน นำไปเป็นสิ่งของเครื่องใช้ในครัวเรือน นำไปใช้กับการเลี้ยงสัตว์ และถูกนำไปใช้เป็นเครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์คู่กับพัตวาลวิชนี สำหรับใช้ในพระราชวัง เป็นสัญลักษณ์หมายถึงการที่พระมหากษัตริย์ทรงเป็นผู้จัดปัดเป่าภัยอันตราย และความเดือดร้อนของอาณาประชาราษฎร์ นำมาซึ่งความสงบร่มเย็น เป็นของสำคัญชั้นสูงที่บ่งถึงพระกฤษฎาภินิหารของผู้เป็นใหญ่ และเป็นสิ่งของอันเป็นมงคลคู่บารมีกับสถาบันพระมหากษัตริย์สืบมาจนถึงปัจจุบัน นอกจากนี้ วัฒนธรรมในเรื่อง “แล้ง” นี้ยังส่งอิทธิพลมายังนาฏกรรมไทยโดยเฉพาะโขน ละคร ที่ปรากฏบทบาทของนางพัต นางแล้ง ในการถวายงานพระมหากษัตริย์และเจ้านายชั้นสูง เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงในโขนละครตามท้องเรื่องต่าง ๆ โดยผู้ใช้นั้นจัดอยู่ในบทบาทของนางกำนัลทั้งสองคน นุ่งผ้านุ่งชายและผ้านุ่งชายของเตียงผู้แสดงโดยแล้งจะใช้คู่กับพัต รวมทั้งยังเป็นเครื่องประดับเรือสุพรรณหงส์ และประดับช้างเอราวัณในฉากการแสดงโขนอีกด้วย

จากข้อมูลและบทบาทความสำคัญของการใช้แล้งดังกล่าว คณะผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวคิดในการนำแล้งมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไทยโดยนำเสนอให้เห็นถึงวิวัฒนาการของแล้งตลอดจนนำเสนอลีลาการใช้แล้ง ได้แก่ การปัด การสบัดแล้ง มาสร้างสรรค์เป็นการแสดงสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ โดยสร้างสรรค์ลีลาและท่ารำขึ้นใหม่ให้คงตามแนวทางและหลักการสร้างงานด้านนาฏศิลป์ไทย ประกอบเข้ากันกับท่วงทำนองและลีลาเพลงตามหลักทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย สื่อถึงวิถีชีวิตของกลุ่มชาวบ้าน และกลุ่มชนชั้นสูงที่มีมาแต่โบราณ และนำเสนอกระบวนการท่ารำในการใช้แล้งด้วยกิริยาท่าทางต่าง ๆ ที่มีความงดงามตามแบบของนาฏศิลป์ไทย และท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์ สร้างสรรค์งานศิลปะตามบริบทของงานศิลปหัตถกรรมภาคกลางซึ่งเป็นเอกลักษณ์ประจำถิ่นของวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง โดยคณะผู้สร้างสรรค์นำแนวความคิดมาจากรูปแบบการแต่งกายของหญิงชาวบ้านในสมัยอยุธยา จากภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในโบสถ์ของวัดเสนาสนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มาใช้ในการออกแบบการแต่งกาย นำทำนองเกริ่นเพลงเกี่ยวข้าวมาประกอบคำร้องที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ตามหลักฉันทลักษณ์เพลงพื้นบ้านที่บรรยายถึงความสำคัญและประโยชน์ของการใช้แล้ง บูรณาการทางดนตรีเข้ากับการหัตถกรรมพื้นบ้าน โดยใช้ช่วงปีพาทย์ไม้นวม เพื่อให้เห็นถึงแนวคิดการใช้วงดนตรีซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากแหล่งภูมิปัญญาท้องถิ่น สร้างสรรค์กระบวนการท่ารำจากท่ารำนานาฏศิลป์ไทยเป็นหลักและท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์ในการใช้แล้งลักษณะต่าง ๆ มาผสมผสานและสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำกลุ่มชาวบ้านและกลุ่มชนชั้นสูง มุ่งเน้นให้เกิดกระบวนการท่ารำที่มีความชัดเจนในด้านของบุคลิกลักษณะและกิริยาท่าทางการใช้แล้ง โดยออกแบบการแสดงเป็น ๒ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ นำเสนอให้เห็นถึงอากัปกิริยาการใช้แล้งของกลุ่มชาวบ้าน ตามวิถีชีวิตที่มีมาแต่โบราณ ในช่วงนี้ประกอบด้วยการนำเสนอ ๒ ส่วน คือ การแสดงประกอบการร้องเกริ่น และการแสดงที่สื่อถึงการใช้แล้งในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การปัด การสบัดแล้ง ประกอบดนตรีที่มีความสนุกสนาน ซึ่งในช่วงนี้ผู้แสดงจะแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายแบบชาวบ้าน โดยเครื่องแต่งกายมีสีสันหลายหลาย และใช้ แล้งจาก เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ช่วงที่ ๒ นำเสนอกระบวนการทำรำในการใช้ส้ด้วยกิริยาท่าทางต่าง ๆ ที่มีความงดงามตามแบบของนาฏศิลป์ไทยของกลุ่มผู้ดี โดยมีลักษณะท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่บนพื้นฐานของท่าทางนาฏศิลป์ไทยตามทำนองเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ซึ่งในช่วงนี้ผู้แสดงแต่งกายแบบชนชั้นสูงที่มีเครื่องแต่งกายที่มีความประณีตและเครื่องประดับที่สวยงาม นอกจากนี้การออกแบบเครื่องแต่งกายยังออกแบบให้มีความสอดคล้องและเหมาะสมตามลักษณะรูปแบบของการแสดงที่มีแนวความคิดมาจากการใช้ส้ไม้จากของชาวบ้านทั่วไป และเส้นทางม้าของผู้ที่มีฐานะ และใช้ ส้ทางม้า เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ด้วยผลสัมฤทธิ์จากการออกแบบและวิธีสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ ทำให้ผลงานวัฒนธรรมเชิงอนุรักษ์ ชุด “ส้สยาม” มีความงดงามทางนาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์ ที่สามารถสะท้อนภาพวิถีชีวิตของคนไทยด้านการใช้งานวัสดุอุปกรณ์ในงานหัตถกรรมครัวเรือน ตามแนวคิดว่าการเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรมด้วยเศรษฐกิจสร้างสรรค์ครบถ้วนทุกประการ

รายการอ้างอิง

- กรมศิลปากร. (๒๕๕๖). **ประชุมวรรณคดีเรื่อง พระพุทธบาท**. กรุงเทพฯ: เอดิสัน เพรส โพรดักส์.
- กระทรวงวัฒนธรรม. (๒๕๖๒). **ประมวลองค์ความรู้พระราชพิธีบรมราชาภิเษก**. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.
- จตุพร รักดี. (๒๕๖๔). **ละครนอก เรื่องแก้วหน้าม้า ตอนทศมาสขึ้นหึง**. [วิทยุทัศน์]. ค้นเมื่อ ๒๑ มิถุนายน ๒๕๖๔. เข้าถึงจาก YouTube. <https://youtu.be/npi๙PUX๓๗๐>
- “จิตรกรรมฝาผนัง ภาพเขียน และภาพแกะสลักโบราณ วัดเสนาสนารามราชวรวิหาร”. (๒๕๖๔). [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๑ พฤษภาคม ๒๕๖๔. เข้าถึงจาก <https://www.facebook.com/people/จิตรกรรมฝาผนัง-ภาพเขียน-และภาพแกะสลักโบราณ/๑๐๐๐๗๕๔๓๐๕๕๒๗๓๗/>
- ศรีประไพ กาญจนกันทร์. (ม.ป.ป.). **ภูมิปัญญาการทำส้ปัดยุ้ง**. สมุทรปราการ: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสมุทรปราการ.
- คันสนีย์ วีระศิลป์ชัย. (๒๕๕๙). **หอมติดกระดาน เรื่องเล่าชีวิตสาวชาววัง**. กรุงเทพฯ: มติชน.
- อุปกิตศิลปสาร, พระยา. (๒๕๑๓). **คำประพันธ์บางเรื่อง**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภา.
- AEC TV 1 CHANNEL. (๒๕๖๔). **ส้ปัดยุ้ง จากโหม่งจาก เมืองสมุทรปราการ**. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๑ พฤษภาคม ๒๕๖๔. เข้าถึงจาก YouTube. <https://youtu.be/rV๔www๘dPiDU>

หัตถศิลป์ชุมชนเยียมยลโป่งสลอด

มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี
ผู้สร้างสรรค์: ศิริวัฒน์ ขำเกิด*

บทนำ

มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี เป็นมหาวิทยาลัยในท้องถิ่นจังหวัดเพชรบุรีที่คอยพัฒนาสภาพเศรษฐกิจ สังคม ความเป็นอยู่ รวมถึงงานศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ในพื้นที่จังหวัดเพชรบุรีและจังหวัดใกล้เคียง โดยมุ่งเน้น การรักษา พัฒนา ต่อยอด ซึ่งภูมิปัญญาท้องถิ่น เชิดชูศิลปกรรมต่าง ๆ จึงทำให้ในแต่ละปีงบประมาณ มีโครงการจัดกิจกรรมพัฒนาท้องถิ่นอย่างต่อเนื่อง สำหรับในปีงบประมาณ ๒๕๖๕ ทางมหาวิทยาลัย ราชภัฏเพชรบุรีได้มอบหมายให้คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ จัดกิจกรรมโครงการพัฒนาและยกระดับ คุณภาพกลุ่มโรงเรียนขนาดเล็กในเครือข่ายวิทยาเขตโป่งสลอด มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี โดยใช้กิจกรรม School to work เพื่อพัฒนาทักษะอาชีพและพัฒนาทักษะทางสังคมให้นักเรียน โรงเรียนบ้านโป่งสลอด โรงเรียนบ้านหนองโสน และโรงเรียนวัดโพธิ์ลอย ในอำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี

ในการนี้ผู้สร้างสรรค์ ได้รับผิดชอบในตำแหน่งประธานฝ่ายจัดการแสดง รวมถึงการฝึกซ้อมการแสดง และเผยแพร่ จึงได้มีการประชุมเตรียมความพร้อม กับคณะกรรมการฝ่ายอื่น ๆ ในการสร้างความเข้าใจ ในรูปแบบกิจกรรม และทักษะที่จะนำไปพัฒนาให้นักเรียน เพื่อจะได้ดำเนินงานไปในทิศทางเดียวกัน รวมถึงจะได้มีข้อมูลไปสร้างสรรค์การแสดงให้สอดคล้องกับงานกิจกรรมในครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบ การแสดง ชุดหัตถศิลป์ชุมชนเยียมยลโป่งสลอด ซึ่งเป็นชุดการแสดงพิธีเปิดสำหรับกิจกรรมโครงการในครั้งนี้

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

การแสดงชุด หัตถศิลป์ชุมชนเยียมยลโป่งสลอด สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ในกิจกรรม School to work ซึ่งเป็นกิจกรรมที่คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ได้รับมอบหมายจากมหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี ให้ดำเนินการพัฒนาทักษะทางวิชาชีพและทักษะทางสังคมให้นักเรียนในกลุ่มโรงเรียนเครือข่ายขนาดเล็ก ในวิทยาเขตโป่งสลอด จังหวัดเพชรบุรี

ผู้สร้างสรรค์ได้นำกิจกรรมและงานหัตถศิลป์ในท้องถิ่นชุมชนโป่งสลอด จังหวัดเพชรบุรี ได้แก่ การแทงหยวกหรือการสร้างตะเกียงจากการแทงหยวก การจักสาน และการมัดย้อมผ้า มาเป็นแนวคิด ของการแสดง โดยการแสดงจะเป็นในรูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตในชุมชน ให้อารมณ์ความรู้สึกของการแสดงผ่านภาพของชุมชนชนบทที่อยู่กับท้องทุ่งนาป่าตาล มีการดำเนินชีวิต อย่างเรียบง่ายและมีความสุข โดยนอกจากการแสดงชุด หัตถศิลป์ชุมชนเยียมยลโป่งสลอดนี้จะใช้สำหรับเป็น การแสดงในพิธีเปิดของกิจกรรม School to work แล้ว ยังสามารถใช้ฝึกทักษะปฏิบัติทางด้านนาฏศิลป์ให้แก่ นักเรียนในชุมชนโป่งสลอดได้อีกด้วย

* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดหัตถศิลป์ชุมชนเยี่ยมยลโป่งสลอด

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการตามกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้นาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗) ๗ ขั้นตอน ประกอบด้วย (๑) การคิดให้มีนาฏศิลป์ (๒) การกำหนดความคิดหลัก (๓) การประมวลข้อมูล (๔) การกำหนดขอบเขต (๕) การกำหนดรูปแบบ (๖) การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ และ (๗) การออกแบบนาฏศิลป์ โดยดำเนินการสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ รวมถึงมีการประชุมคณะกรรมการฯ เพื่อให้การสร้างสรรค์ที่เป็นไปในทิศทางเดียวกันและตอบโจทย์กับกิจกรรม

๑. รูปแบบของผลงาน

การแสดงชุด หัตถศิลป์ชุมชนเยี่ยมยลโป่งสลอด เป็นการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ในรูปแบบของระบำร่วมสมัย มีการผสมผสานและแต่งทำนองเพลงขึ้นมาใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับการแสดง โดยลักษณะของการแสดงเป็นการนำกิจกรรมที่ทางคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี ได้เสริมทักษะให้แก่นักเรียนในโรงเรียนเครือข่าย ได้แก่ การทำตะเกียงจากการแทงหยวก การจักสาน และการมัดย้อมผ้า มาสร้างสรรค์เป็นการแสดง โดยการแสดงแบ่งออกเป็น ๓ ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ ๑ การทำตะเกียง (แทงหยวก) ช่วงที่ ๒ การจักสาน และ ช่วงที่ ๓ การมัดย้อมผ้า

๒. บทร้องและดนตรี

ผู้สร้างสรรค์ตั้งใจให้ดนตรีประกอบการแสดงมีลักษณะเป็นการบรรเลงดนตรีอย่างเดียวไม่มีบทร้อง ผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองเพลง เพชรบุรีแดนใจ ซึ่งเป็นบทเพลงสุนทราภรณ์ ผู้ประพันธ์ทำนองเพลง คือ ครูเอื้อ สุนทรสนาน มาปรับการบรรเลงใหม่ โดยใช้ทำนองเพลงเพชรบุรีแดนใจในท่อนเปิดการแสดง (พรางเพชรในเกร็ดเพลง, ๒๕๖๒) และหลังจากนั้นได้ปรับแต่งทำนองเพลงขึ้นมาใหม่โดยใช้เครื่องดนตรีไทย เช่น ระนาด ขลุ่ย ฉิ่ง ผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากลแสดงถึงความเป็นไทยร่วมสมัย โดยต้องการให้อารมณ์ดนตรีนำเสนอความสวยงามและวิถีชีวิตของชาวบ้านในท้องถิ่นที่น่าอยู่กันอย่างมีความสุข

๓. ผู้แสดง

ผู้สร้างสรรค์ใช้นักแสดงทั้งชายและหญิง ประกอบการแสดง โดยใช้นักแสดงชาย ๔ คน และนักแสดงหญิง ๖ คน โดยการคัดเลือกนักแสดง คัดเลือกจากบุคลิกลักษณะที่เหมาะสม และมีความแตกต่างกันในเรื่องของรูปร่าง ความสูง สีผิว และลีลาการรำรำ ซึ่งมีความหลากหลาย เพื่อต้องการสื่อถึงความหลากหลายในสังคมในชุมชน และความเป็นธรรมชาติของมนุษย์ แต่สามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุข ช่วยเหลือเกื้อกูลกัน ช่วยกันสืบทอดวิถีชีวิตและวัฒนธรรมอันดีไว้สืบไป

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

หัตถศิลป์ชุมชนเยี่ยมยลโป่งสลอด เป็นการแสดงสร้างสรรค์ในรูปแบบของระบำร่วมสมัย สื่อถึงวิถีชีวิตของชาวบ้านในชุมชนโป่งสลอด จังหวัดเพชรบุรี ที่ร่วมกันทำงาน แทงหยวก จักสานและมัดย้อมผ้า ผู้สร้างสรรค์จึงออกแบบให้เครื่องแต่งกายของนักแสดง สวมใส่เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายจากวัสดุธรรมชาติเป็นหลัก

เช่น การนำผ้าขาวม้ามาตัดเย็บเป็นเครื่องแต่งกาย รวมถึงเครื่องประดับของนักแสดงหญิงที่ทำจากวัสดุธรรมชาติ ที่ได้มาจากการจักสาน ตามแนวคิดผู้สร้างสรรค์ที่ต้องการนำเสนอความเป็นธรรมชาติของการแสดง ซึ่งการออกแบบเครื่องแต่งกายได้แนวคิดมาจากการเลียนแบบธรรมชาติ รวมถึงวิถีชีวิตในชุมชน แล้วจึงนำมาออกแบบให้เหมาะสมกับการแสดง (นวลจิตต์ เรืองศรีใส, ๒๕๔๕)

๔.๑ เครื่องแต่งกาย

ผู้สร้างสรรค์ต้องการให้นักแสดงมีเครื่องประดับน้อยชิ้น เพื่อความคล่องตัวในการแสดงและสื่อถึงวิถีชีวิตที่เรียบง่ายตามแบบสังคมชนบทที่ผู้คนประกอบอาชีพทำไร่ ทำนา ทำสวน และงานหัตถกรรมต่าง ๆ สำหรับต่างหูและภาชนะจักสานขนาดเล็ก ซึ่งเป็นเครื่องประดับสำหรับชุดการแสดง ซึ่งทำมาจากวัสดุธรรมชาติ

ตารางที่ ๑ การแต่งกายของนักแสดง

	ลักษณะการแต่งกายของนักแสดงหญิง ทรงผม : ทำผมด้านหน้าเป็นลอนคลื่นทั้งซ้ายขวา ส่วนผมด้านหลังทำในลักษณะผมสั้น (ผมบ๊อบ) ใส่ต่างหูทั้ง ๒ ข้าง ท่อนบน : เป็นเสื้อแขนสั้นจากผ้าขาวม้าคอสี่เหลี่ยมคางหมู ประดับกระดุมจากกะลามะพร้าว มือ : สวมกำไลจากย่านลิเภา ท่อนล่าง : นุ่งผ้าถุง สำหรับผ้าถุงเป็นผ้าถุงมีลายเชิงยาวคลุมหัวเข่า และบนผ้าถุงประดับภาชนะจักสานขนาดเล็กที่ตกแต่งด้วยเส้นไหมหลากสี
	ลักษณะการแต่งกายของนักแสดงชาย ทรงผม : ผมสั้นทรงทรง จัดแต่งผมให้เรียบร้อย ท่อนบน : สวมเสื้อผ้าจากขาวม้า คอกลมแขนสั้น โดยปล่อยลอยชาย ออกนอกกางเกง ท่อนล่าง : นุ่งกางเกงเอวยางยืดชายาวสีด้าทรงหลวมเป้ากว้าง จั๊มป์บริเวณปลายขากางเกง บนกางเกงประดับภาชนะจักสานขนาดเล็กที่ตกแต่งด้วยเส้นไหมหลากสี

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

การแสดงชุด หัตถศิลป์ชุมชนเย็บมดปลีงสลอด เน้นการนำเสนอการแสดงซึ่งสอดคล้องกับกิจกรรม ๓ กิจกรรม ในการพัฒนาทักษะของนักเรียนในโรงเรียนเครือข่าย อันได้แก่ การทำตะเกียงจากการแทงหยวก การจักสาน และการมัดย้อมผ้า แล้วจึงสร้างอุปกรณ์ประกอบการแสดงตามกิจกรรม ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ ๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ช่วงที่ ๑ การทำตะเกียง (แทงหยวก)

ภาพประกอบ	คำอธิบาย
	ผ้าแก้วสีเขียวอ่อน ๒ ผืน สีสันถึงต้นกล้วย กว้างประมาณ ๑ เมตร ยาว ประมาณ ๒ เมตร
	ผ้าเนื้อแข็งสีเขียวอ่อน ๒ ผืน สีสันถึงหยวกกล้วย ด้านหนึ่งเป็นสีเขียวอ่อนทั้งผืน อีกด้านหนึ่งทำลวดลายการแทงหยวก กว้างประมาณ ๐.๕ เมตร ยาวประมาณ ๒ เมตร
	ตะเกียงแทงหยวก ๖ อัน ซึ่งผู้สร้างสรรค์ผลิตเลียนแบบจากโพน เพื่อความคงทนของอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ตารางที่ ๓ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ช่วงที่ ๒ การจักสาน

ภาพประกอบ	คำอธิบาย
	ผ้าเนื้อแข็งสีน้ำตาลอ่อนสีถึงตอกสำหรับจักสาน กว้างประมาณ ๐.๕ เมตร ยาวประมาณ ๕ เมตร ๑ ผืน
	หมวกจักสาน สำหรับนักแสดงชายเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องแต่งกายและ ใช้ในทุกช่วงการแสดง สีถึงอุปกรณ์จักสาน
	ผ้าเนื้อแข็งสีเขียว (สีไม้ไผ่) สีถึงตอกสำหรับจักสาน กว้างประมาณ ๐.๕ เมตร ยาวประมาณ ๕ เมตร ๑ ผืน
	อุปกรณ์จักสาน ได้แก่ กระจาดใหญ่ กระจาดเล็ก และ กระบุงขนาดเล็ก

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ตารางที่ ๔ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ช่วงที่ ๓ การมัดย้อมผ้า

ภาพประกอบ	คำอธิบาย
	ผ้าสีขาว ขนาดกว้าง ๑ เมตร ยาว ๑ เมตร สี่ถึงห้าผืน สีขาวก่อนการมัดย้อม จำนวน ๖ ผืน สำหรับนักแสดงหญิง
	ผ้าสีขาวเย็บเป็นถุงทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า ขนาดกว้าง ๑ เมตร ยาว ๑.๕ เมตร จำนวน ๑ ผืน สี่ถึงหม้อสำหรับย้อมผ้า
	ผ้ามัดย้อมหลากสี ขนาดกว้าง ๑ เมตร ยาว ๑.๕ เมตร จำนวน ๑๐ ผืน สำหรับนักแสดงทุกคน

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

การแสดงชุด หัตถศิลป์ชุมชนเย็บมกลโป่งสลอด เป็นการแสดงที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการสื่อสารกับผู้ชมให้เกิดความเข้าใจได้ง่าย ไม่ต้องตีความลึกซึ้ง จึงเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ทำให้ผู้ชมทราบถึงความหมายได้อย่างรวดเร็วและเข้าใจการแสดง เพราะจุดประสงค์หลักของการแสดงชุดนี้ สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้กลุ่มนักเรียน นักศึกษา ชาวบ้านในชุมชนโรงเรียนเครือข่ายขนาดเล็กในวิทยาเขตโป่งสลอด จังหวัดเพชรบุรี และบุคคลทั่วไปได้ชมการแสดง และเข้าใจว่านักแสดงกำลังสื่อสารอะไรเพื่อความเข้าใจตรงกันระหว่างผู้สร้างสรรค์และผู้รับสาร

๕. ท่ารำ

รูปแบบท่ารำเด่นของการแสดงชุด หัตถศิลป์ชุมชนเย็บมกลโป่งสลอด ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอในรูปแบบทำรำนานาฏศิลป์ไทยผสมผสานเข้ากับท่าทางอาภักิริยาจากธรรมชาติของมนุษย์ เช่น

การจักสาน การมัดย้อมผ้า การแทงหยวก แต่นำมาปรับให้มีลีลาที่เหมาะสมกับทำนองดนตรีและการแสดงมากยิ่งขึ้น ในบทความชิ้นนี้ผู้สร้างสรรค์ขออธิบายตัวอย่างของทำรำเต้นในแต่ละช่วงของการแสดงพอสังเขปดังต่อไปนี้

ท่าที่ ๑ ท่าการแทงหยวก นักแสดงชายใช้มือขวา โดยหักนิ้วก้อยและนิ้วนางเข้าหาฝ่ามือ (ทำมือในลักษณะคล้ายทำปิ่น) และตั้งนิ้วหัวแม่มือ นิ้วชี้ และนิ้วกลางไว้ โดยนิ้วทั้งสามชิดติดกัน สู่ถึงมีดแทงหยวก จากนั้นนักแสดงชายเลื่อนมือขึ้นลงไปเรื่อย ๆ จนสุดผ้าที่สื่อกถึงหยวกกล้วย ลักษณะท่านี้ผู้สร้างสรรค์สื่อกถึงการแทงหยวก



ภาพที่ ๑ ท่าการแทงหยวก

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ท่าที่ ๒ ท่าจุดตะเกียงแทงหยวก นักแสดงหญิงถืออุปกรณ์ตะเกียงแทงหยวกไว้ในมือคนละ ๑ อัน มืออีกข้างหนึ่งทำท่าเหมือนการจุดไฟในตะเกียงแล้วเข้าซุ่ม สื่อกถึงการจุดไฟตะเกียงเพื่อส่องสว่าง



ภาพที่ ๒ ท่าจุดตะเกียงเพื่อส่องสว่าง

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ท่าที่ ๓ ท่าชูตะเกียงแทงหยวก นักแสดงหญิงถืออุปกรณ์ตะเกียงแทงหยวกไว้ในมือคนละ ๑ อัน มืออีกข้างหนึ่งทำท่าเหมือนการจุดไฟในตะเกียงแล้วเข้าซุ่มสื่อกถึงการจุดไฟตะเกียงเพื่อส่องสว่าง



ภาพที่ ๓ ทำประดับตะเกียงเพื่อส่องสว่าง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ท่าที่ ๔ ทำจักสาน นักแสดงชายและหญิงถืออุปกรณ์ผ้ายาว ๒ ผืน สร้อยถึงตอกสำหรับจักสาน ไขว้สานกันไปมาจนได้ชิ้นงานจักสาน



ภาพที่ ๔ ทำจักสาน
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ท่าที่ ๕ ทำนำเสนอชิ้นงานสาน นักแสดงชายและหญิงอยู่ด้านหลังช่วยกันถือชิ้นงานสาน



ภาพที่ ๕ ทำนำเสนอชิ้นงานสาน
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ท่าที่ ๖ ท่าเตรียมผ้าสำหรับม้าย้อม นักแสดงหญิงนำผ้าขาวที่เหน็บไว้บริเวณชายพกออกมา สะบัดแล้วกางออก มือทั้งสองข้างจับผ้าให้ตึง ไชว้เท้าซ้ายไว้ด้านหลังเอียงศีรษะและลำตัวทางด้านซ้ายโดยให้ ผ้าอยู่ในลักษณะแนวเฉียง สื่อถึงการเตรียมผ้าขาวบริสุทธิ์สำหรับการม้าย้อม



ภาพที่ ๖ ท่าเตรียมผ้าขาว
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ท่าที่ ๗ นักแสดงแบ่งกลุ่มออกเป็น ๓ กลุ่ม ๒ กลุ่มที่อยู่หน้าเวที นักแสดงหญิงสื่อถึงการมัด และม้วนผ้าให้เกิดเป็นลวดลาย ก่อนที่จะนำผ้าที่มัดลายไปส่งให้นักแสดงกลุ่มหลังเวทีตัมผ้าลงในหม้อ ซึ่งถุงผ้าขาว ด้านหลัง สื่อถึงหม้อต้มหรือหม้อย้อมสีผ้า



ภาพที่ ๗ ท่ามัดลายผ้า
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ท่าที่ ๘ ท่าตากผ้า นักแสดงแบ่งกลุ่มออกเป็น ๓ กลุ่ม นักแสดงชายอยู่กลุ่มกลางเวทีต่อตัว และกางผ้าออก นักแสดงหญิงอยู่สองฝั่งของเวทีกางผ้าออกในลักษณะเฉียง สื่อถึงการตากผ้า หลังจากต้มผ้า เสร็จแล้ว ต้องตากผ้าให้แห้งสนิท



ภาพที่ ๘ ทำตากผ้า
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ทำที่ ๙ ทำจบ นักแสดงทั้งหมดตั้งซุ้มจบกลางเวที โดยนำเสนอ งานตะเกียงแทงหยวก งานจักสาน และงานมัดย้อม รวมกันในภาพสุดท้าย



ภาพที่ ๙ ทำจบการแสดง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

การออกแบบสร้างสรรค์ทำรำเต้น ชุด หัตถศิลป์ชุมชนเย็บมกลโป่งสลอด มีแนวคิดการออกแบบทำรำ โดยการเลียนแบบธรรมชาติของมนุษย์ วิถีชีวิต แล้วนำมาปรับให้เหมาะสมกับการแสดงระบำร่วมสมัย นอกจากทำในส่วนของร่างกายแล้ว ยังมีการใช้ รูปแบบแถว การเข้าซุ้มต่าง ๆ เพื่อสื่อถึงความหมายในระบำ เพื่อให้เกิดภาพที่ผู้ชมจะได้เข้าใจมากยิ่งขึ้น

บทสรุป

การแสดงชุด หัตถศิลป์ชุมชนเย็บมกลโป่งสลอดนี้ สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองงานกิจกรรม School to work ซึ่งเป็นโครงการยกระดับพัฒนาโรงเรียนขนาดเล็ก ซึ่งโครงการหลักเป็นโครงการของมหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี แล้วมอบหมายให้คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ดำเนินการในพื้นที่โป่งสลอด โดยเน้นพัฒนาทักษะ

ทางวิชาชีพและทักษะทางสังคมให้นักเรียนในโรงเรียนเครือข่ายขนาดเล็กซึ่งตั้งอยู่ในพื้นที่ของมหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรีวิทยาเขตโป่งสลอด จังหวัดเพชรบุรี ให้ได้มีทักษะวิชาชีพติดตัวและอาจต่อยอดประกอบอาชีพได้ ผู้สร้างสรรค์รับหน้าที่เป็นประธานฝ่ายการแสดงและรับผิดชอบสร้างสรรค์และฝึกซ้อมการแสดงพิธีเปิด โดยนักแสดงหลักจะเป็นนักศึกษาจากสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี และมีนักแสดงร่วมได้แก่ตัวแทนนักเรียนจากทั้ง ๓ โรงเรียน โรงเรียนละ ๓ คน ได้แก่ โรงเรียนบ้านโป่งสลอด โรงเรียนบ้านหนองโสน และโรงเรียนวัดโพธิ์ลอย อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรีร่วมแสดงด้วย

กระบวนการคิดงานสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ได้คิดงานตามหลักทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ มีการคิดงานที่เป็นขั้นตอน ตั้งแต่วัตถุประสงค์ของการแสดง ผู้ชม ลักษณะรูปแบบการแสดง การแสดงในแต่ละช่วง เพลงดนตรี การออกแบบเครื่องแต่งกาย ทรงผม อุปกรณ์ประกอบการแสดง ลักษณะลีลาท่ารำ ความหมายแฝงในการออกท่าทางการรำรำ ทุกอย่างล้วนสัมพันธ์และเชื่อมโยงกับหลักนาฏยประดิษฐ์ทั้งสิ้น นอกจากนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้หาข้อมูลเพิ่มเติมในด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยนำหลักการเลียนแบบธรรมชาติรอบตัวมาออกแบบสร้างสรรค์ รวมไปถึงวิถีชีวิตของคนในชุมชนจนได้มาซึ่งเสื้อผ้าประกอบการแสดง

กิจกรรมการแสดงนี้ได้ฝึกทักษะการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ให้นักเรียนในชุมชนโป่งสลอด และยังทำให้เยาวชนของชาติได้รู้จักกับงานหัตถศิลป์ที่เป็นภูมิปัญญาของท้องถิ่น ซึ่งอย่างน้อยทำให้นักเรียนที่ได้เป็นตัวแทนมาร่วมแสดงมีความชื่นชอบในการแสดงและสนใจในนาฏศิลป์และได้รู้จักงานหัตถศิลป์ในท้องถิ่นของตนเองมากยิ่งขึ้นและอาจจะนำความรู้ที่ได้รับไปพัฒนาต่อยอดได้อีกในอนาคต

รายการอ้างอิง

นวลจิตต์ เรืองศรีใส. (๒๕๕๕). **การออกแบบลายผ้า**. กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม.

พรา้งเพชรในเกร็ดเพลง. (๒๕๖๒). **เพชรบุรีแดนใจ**. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๑ มิถุนายน ๒๕๖๕. เข้าถึงจาก

<https://www.facebook.com/wanwang๔๕/posts/๗๒๗๕๘๒๘๓๑๐๒๕๖๑๖/>

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๗). **หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์** (พิมพ์ครั้งที่ ๓). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ออนซอนกาฬสินธุ์

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: กิตติยา ทาธิสา*

บทนำ

อีสาน ดินแดนที่อุดมไปด้วยศิลปวัฒนธรรม ประเพณีและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่ยาวนาน แต่ละแวกถิ่นนี้อาจมีวิถีชีวิตที่แตกต่างออกไปตามลักษณะของพื้นที่หรือธรรมชาติที่มีอยู่ แต่อย่างไรก็ตาม ทั้งหมดคือวิถีชีวิตของชาวอีสาน วิถีชีวิตสังคมและความเป็นอยู่ที่ยั่งยืนเรียบง่ายของชาวอีสาน ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีพระพุทธศาสนาเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจทำให้ชาวอีสานมีความโอบอ้อมอารี เอื้อเฟื้อต่อกัน ซึ่งนอกจากพระพุทธศาสนาแล้วชาวอีสานยังมีประเพณีและวัฒนธรรมที่หลากหลาย จึงทำให้อีสานเป็นดินแดนที่อุดมไปด้วยเอกลักษณ์ วัฒนธรรมประเพณีที่งดงาม

จังหวัดกาฬสินธุ์เป็นจังหวัดที่มีความอุดมสมบูรณ์มากจังหวัดหนึ่งในภาคอีสาน ซึ่งจากหลักฐานทางโบราณคดีบ่งบอกว่าเคยเป็นที่อยู่อาศัยของเผ่าละว้าซึ่งมีความเจริญทางด้านอารยธรรมประมาณ ๑,๖๐๐ ปี จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เมื่อปีพุทธศักราช ๒๓๓๖ ท้าวโสมพมิตรได้นำเครื่องบรรณาการเข้าถวาย สวามิภักดิ์ต่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ต่อมาได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ยกฐานะบ้านแก่งสำโรงขึ้นเป็นเมืองและพระราชทานนามว่า เมืองกาฬสินธุ์ ซึ่งเป็นเมืองที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ มาตั้งแต่โบราณกาล “กาฬ” แปลว่า “ดำ” “สินธุ์” แปลว่า “น้ำ” กาฬสินธุ์จึงแปลว่า “น้ำดำ” ซึ่งน้ำดำในที่นี้ หมายถึง น้ำที่ใสสะอาดจนมองเห็นสีดำซึ่งดินดำเป็นดินที่อุดมสมบูรณ์ที่สุด (สำนักงานจังหวัดกาฬสินธุ์, ๒๕๖๑)

ณัฐวดี รอดภัยและคณะ (๒๕๖๕) ได้กล่าวถึง วิถีชีวิตสังคมวัฒนธรรมจังหวัดกาฬสินธุ์ประกอบไปด้วย ปัจจัย ๔ เรื่องอาหาร บ้านเรือน เครื่องแต่งกาย สมุนไพรรักษาโรค ซึ่งชนเผ่าผู้ไทและผู้ลาวส่วนใหญ่แล้วมักจะ คล้ายคลึงกันทั้งอาหาร บ้านเรือน ส่วนเครื่องแต่งกายจะมีเอกลักษณ์เฉพาะของชนเผ่าผู้ไท ผู้ลาว ด้านสังคม ประเพณีวัฒนธรรมนั้น ยึดตามฮีต ๑๒ คอง ๑๔ มีโบราณสถานที่น่าสนใจเป็นศิลปะสมัยทวารวดี ศิลปะการสร้าง พระพุทธรูปหลวงพ่อดำสมัยล้านช้าง ศิลปะการแสดงโปงลาง ยึดถือเป็นงานประเพณีของจังหวัด มีการจัดเป็นประจำทุกปีส่วนวิถีชีวิตของผู้ไทเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษคือเหยา ประเพณีบุญบั้งไฟ ตะไลล้านของชาวผู้ไททูลหาว่า อำเภอกุฉินารายณ์ ที่มีความโดดเด่นเป็นที่ท่องเที่ยวที่สำคัญของจังหวัดกาฬสินธุ์ การใช้ชีวิตแบบเรียบง่าย ประกอบอาชีพเกษตรกรรมและประมง ปัจจุบันมีผลิตภัณฑ์ที่มาจากการเกษตรและการประมงเพื่อจำหน่าย เช่น ผลิตภัณฑ์จากปลาหมึก และในยามว่างผู้หญิงจะทอผ้าสำหรับใช้นุ่งห่มทั้งผ้าฝ้าย ผ้าไหม ผ้าที่มีชื่อเสียงได้แก่ผ้าแพรวา ใช้ประกอบชุดแต่งกายของสตรีชาวผู้ไท โดยเฉพาะที่อำเภอดงคำม่วง การแต่งกายจากอดีตมาปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างทั้งลวดลายการทอและวัตถุดิบที่เอามาใช้ จากอดีตที่ทำการสำหรับการสวมใส่ก็มีการจัดจำหน่ายเป็นผลิตภัณฑ์ของชุมชนก่อให้เกิดรายได้ จึงนำมาสู่

* อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานที่นำเสนอความหลากหลายของวัฒนธรรม ประเพณี การแต่งกาย ที่ปรากฏในจังหวัดกาฬสินธุ์นำเสนอสู่สาธารณชนด้วยความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรม และภูมิปัญญาอันล้ำค่าในการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ชุด ออนซอนกาฬสินธุ์

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นจังหวัดเล็กๆ ที่จัดอยู่ในกลุ่มภาคอีสานตอนกลาง นับเป็นแหล่งที่มีความหลากหลายของมรดกทางวัฒนธรรม โดยมีสภาพภูมิศาสตร์ สิ่งแวดล้อม ภูมิประเทศ และนิเวศวิทยาทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย มีพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ การตั้งถิ่นฐานในยุคประวัติศาสตร์ ธรรมชาติ ภูมิปัญญาท้องถิ่น เอกลักษณ์ของท้องถิ่น มีความอุดมสมบูรณ์ด้วยมีสภาพภูมิประเทศที่เป็นภูเขา ป่าไม้อุทยานแห่งชาติ สัตว์ป่า แหล่งน้ำธรรมชาติขนาดใหญ่ และยังมีแหล่งโบราณคดี โบราณสถาน โบราณวัตถุ นอกจากนี้ยังมีแหล่งศึกษาทางธรรมชาติต่าง ๆ อีกมากมาย โดยพบว่าวัฒนธรรมของชุมชนจะเกี่ยวข้องกับแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม ประเพณี ภูมิปัญญา วิธีการดำเนินชีวิต ประวัติศาสตร์ โบราณสถาน และโบราณคดี ซึ่งชุมชนในพื้นที่จังหวัดกาฬสินธุ์นั้น มีร่องรอยความเจริญรุ่งเรืองมาก่อนในอดีตของอารยธรรมโบราณ ตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ยุคประวัติศาสตร์ในวัฒนธรรมทวารวดี ขอม และล้านช้าง และความหลากหลายทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ (นิภา อาริยาภิบาล และคณะ, ๒๕๖๕)

ทั้งนี้ จังหวัดกาฬสินธุ์ ถือเป็นเมืองที่มีประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมมาแต่โบราณ มีสถานที่ มีงานประเพณี มีวิถีชีวิตวัฒนธรรมที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของจังหวัดจนเป็นที่รู้จัก ซึ่งจากการบอกเล่าเรื่องราวของสังคม สะท้อนประวัติศาสตร์จากภาพถ่าย เช่น ภาพการแต่งกายของสตรี ภาพผาเสวยจุดประทับ การจัดงาน ประเพณีต่าง ๆ เช่น ทำบุญตักบาตร งานมหรหรรพ์โปงลาง พิพิธภัณฑสถานท้องถิ่น แหล่งเรียนรู้ชุมชน (ณัฐวดี รอดภัย และคณะ, ๒๕๖๕) และภาพประวัติศาสตร์ที่อยู่ในความทรงจำของพสกนิกรชาวกาฬสินธุ์เมื่อครั้งที่ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จทรงโปงลาง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในวันที่ ๒๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๓๓ ยังความปลาบปลื้มแก่ชาวกาฬสินธุ์เป็นอย่างยิ่งนัก จึงยึดเอาวันนี้เป็นวันเปิดงานมหรหรรพ์โปงลางของทุก ๆ ปี

นาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ชุด ออนซอนกาฬสินธุ์ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานจากประวัติศาสตร์วัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต หัตถกรรม การแต่งกาย และเหตุการณ์ที่ปรากฏขึ้นในจังหวัดกาฬสินธุ์ ผสมผสานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานและการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกาย การใช้พื้นที่เวทีที่มีความหลากหลายถ่ายทอดความงาม และความสนุกสนานแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน สู่ความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาอันล้ำค่าของชาวกาฬสินธุ์

นาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ชุด “ ออนซอนกาฬสินธุ์ ” มีรูปแบบการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงวิถีถิ่น วิถีเมือง และในวันที่ ๒๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๓๓ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงโปงลาง ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ทำให้วังโปงลางเป็นที่รู้จักกันทั่วโลก ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำลายโปงลางที่ทรงบรรเลงมาใช้ประกอบการแสดง เพื่อให้เห็นถึงความปลาบปลื้มในพระมหากรุณาธิคุณต่อชาวจังหวัดกาฬสินธุ์ และลายวัวขึ้นภู ซึ่งประพันธ์ โดยศิลปินแห่งชาติ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี

มาประกอบการแสดงร้อยเรียงเรื่องราวสื่อให้เห็นถึงวิถีชีวิต ประเพณีและศิลปวัฒนธรรมที่มีความงดงามของ จังหวัดกาฬสินธุ์ เช่น วิถีชีวิตกลุ่มชาติพันธุ์ภูไท ชาวบ้านโนน ในภูมิปัญญาการจักสานและการทอผ้า ประเพณีแห่ทุ่ง ในอำเภอกมลาไสย รวมถึงความรุ่งเรืองของเมืองกาฬสินธุ์ที่มีความสนุกสนานในงานบุญประเพณีต่าง ๆ เช่น ประเพณีการแข่งกลองอำเภอร่องคำ ประเพณีบุญบั้งไฟทะเลล้ำอำเภอกุฉินารายณ์ และการเกี่ยวพาราสี ของหนุ่มสาวชาวเมืองกาฬสินธุ์ โดยประกอบกับลายเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์พื้นบ้านชุด อ่อนซอนกาฬสินธุ์

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดงชุด อ่อนซอนกาฬสินธุ์ ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการสร้างสรรค์ตามขั้นตอน ดังต่อไปนี้

๑) ศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต การแต่งกาย และหัตถกรรมของจังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์

๒) ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างเกี่ยวกับองค์ประกอบศิลป์และแนวทางการสร้างงาน จากคณาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และด้านดนตรี

๓) วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์เป็นแนวคิดในการออกแบบและการสร้างสรรค์งาน

๔) ดำเนินการออกแบบองค์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย การคัดเลือกผู้แสดง เพลงและดนตรี ประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง

๕) ดำเนินการออกแบบและสร้างสรรค์กระบวนการทำรำ ลีลาการแสดง ตลอดจนการออกแบบการใช้ พื้นที่เวทีของการแสดง

๖) นำเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิภายในของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในระยะการพัฒนางานระดับห้วข้องงาน ระดับร้อยละ ๓๐ ระดับ ร้อยละ ๕๐ ตามลำดับ

๗) นำเสนอผลงานฉบับสมบูรณ์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิภายในและภายนอกสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เพื่อรับฟัง ข้อเสนอแนะสู่การปรับปรุงผลงานก่อนนำเสนอสู่สาธารณชน โดยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ดำเนินการกำหนด เกณฑ์คุณสมบัติผู้ทรงคุณวุฒิ ประกอบไปด้วยผู้ทรงคุณวุฒิภายในและภายนอก

๘) นำเสนอผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด อ่อนซอนกาฬสินธุ์ ในงานมหกรรมการแสดงนาฏศิลป์ ระดับชาติ

๙) บันทึกวิถีทัศน์กระบวนการทำรำและลีลาการแสดงชุด อ่อนซอนกาฬสินธุ์ ณ หอศิลปวัฒนธรรม กาฬสินธุ์ เพื่อนำสู่การเผยแพร่และจัดเก็บองค์ความรู้

๑๐) จัดทำเอกสารวิชาการผลงานสร้างสรรค์ชุด อ่อนซอนกาฬสินธุ์ พร้อมตีพิมพ์เผยแพร่บทความ

๑. รูปแบบของผลงาน

นาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ชุด อ่อนชอนกาฬสินธุ์ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานจากประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต หัตถกรรม การแต่งกาย และเหตุการณ์ที่ปรากฏขึ้นในจังหวัดกาฬสินธุ์ ผสมผสานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานและการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกาย การใช้พื้นที่เวทีที่มีความหลากหลายถ่ายทอดความงามและความสนุกสนานแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน สู่ความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรม และภูมิปัญญาอันล้ำค่าของชาวกาฬสินธุ์ โดยผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ชุด อ่อนชอนกาฬสินธุ์ เป็น ๒ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ วิถีถิ่น วิถีเมือง เพื่อสื่อถึงเมื่อครั้งที่ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงไปกลาง ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในวันที่ ๒๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๓๓ ทำให้วังโป่งกลางเป็นที่รู้จักกันทั่วโลก ผู้สร้างสรรค์ จึงได้นำลายโป่งกลางที่ทรงบรรเลงมาประกอบการแสดงสื่อให้เห็นถึงความปลาบปลื้มในพระมหากรุณาธิคุณต่อชาวจังหวัดกาฬสินธุ์ และลายวัวขึ้นภู ซึ่งประพันธ์โดยศิลปินแห่งชาติ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี มาประกอบการแสดงร้อยเรียงเรื่องราวสื่อให้เห็นถึงวิถีชีวิต ประเพณี และศิลปวัฒนธรรมที่มีความงดงามของจังหวัดกาฬสินธุ์ เช่น วิถีชีวิตกลุ่มชาติพันธุ์ภูไท ชาวบ้านโนน ในภูมิปัญญาการจักสานและการทอผ้า ประเพณีแห่ทุ่งในอำเภอกมลาไสย

ช่วงที่ ๒ รุ่งเรืองกาฬสินธุ์ เพื่อสื่อถึงความรุ่งเรืองของเมืองกาฬสินธุ์ ความสนุกสนานในงานบุญประเพณีต่าง ๆ เช่น ประเพณีการแข่งกลองอำเภอร่องคำ ประเพณีบุญบั้งไฟทะเลล้านอำเภอกุฉินารายณ์ และการเกี่ยวพาราสีของหนุ่มสาวชาวเมืองกาฬสินธุ์ โดยประกอบกับลายเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

๒. บทร้องและดนตรี

การสร้างสรรค์ทำนองเพลง อ่อนชอนกาฬสินธุ์ เป็นการสร้างสรรค์เพื่อใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นชุดที่ถ่ายทอดเรื่องราวประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต หัตถกรรม การแต่งกายของชาวกาฬสินธุ์

๒.๑ ทำนองเพลงอ่อนชอนกาฬสินธุ์ เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยนำเอาลายโป่งกลางแบบดั้งเดิม ซึ่งเป็นลายที่สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และลายวัวขึ้นภู ของนายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติเพื่อน้อมรำลึกถึงเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ โดยแบ่งการบรรเลงออกเป็น ๒ ช่วง

ช่วงที่ ๑ เป็นการเกริ่นด้วยปี่ภูไทที่เป็นเครื่องดนตรีของชาวจังหวัดกาฬสินธุ์ ประกอบด้วยลายโป่งกลาง ซึ่งเป็นลายที่สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงไปกลางที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และลายวัวขึ้นภู ของนายเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ

ช่วงที่ ๒ ลายอ่อนชอนกาฬสินธุ์ ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยภาควิชาดุริยางคศิลป์

๒.๒ สำหรับวงดนตรีที่ใช้บรรเลงจะใช้วงหมากกะโหล่งโป่งกลาง ประกอบไปด้วย ๑) โป่งกลาง ๒) โป่งกลางเหล็ก ๓) หมากกะโหล่ง ๔) กลองหาง ๕) กลองรำมะนา ๖) แคน ๗) พิณไฟฟ้า ๘) พิณเบส ๙) โหวด ๑๐) ฉาบ และ ๑๑) ระฆังราว



ภาพที่ ๑ วงดนตรีหมากกะโหล่งโปงลาง

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๓. ผู้แสดง

ผู้แสดงประกอบไปด้วย นักแสดงจำนวน ๑๖ คน แบ่งเป็นนักแสดงชาย ๘ คน นักแสดงหญิง ๘ คน ซึ่งผู้สร้างสรรค์มีขั้นตอนในการคัดเลือกผู้แสดงตามหลักเกณฑ์ ดังนี้

- ๑) มีพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้านในระดับดีถึงดีมาก
- ๒) สามารถแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์หรือร่วมสมัยได้
- ๓) มีความสามารถในการเคลื่อนไหวร่างกายให้เข้ากับจังหวะได้เป็นอย่างดี
- ๔) มีจินตนาการในการสร้างสรรค์ท่ารำประกอบการแสดง
- ๕) สามารถแสดงอารมณ์เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของการแสดงได้
- ๖) มีทัศนคติที่ดีในการเริ่มต้นการเรียนรู้และทดลองปฏิบัติงานใหม่
- ๗) มีคุณสมบัติการเป็นศิลปินที่ดีมีคุณภาพ



ภาพที่ ๒ ผู้แสดงชุด ออนซอนกาฬสินธุ์

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

แนวคิดและแรงบันดาลใจในการออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดงมาจากหัตถกรรมผ้าทอของชาวผู้ไทโดยออกแบบให้มีความทันสมัยและสามารถสวมใส่ในสมัยปัจจุบันได้ ดังนี้

๑) เครื่องแต่งกายนักแสดงชาย สวมเสื้อหลากสีคอตั้ง แขนยาว ประดับแถบคอ แขน และชายเสื้อด้วยผ้ากุนสีเหลือง บริเวณสาบอกประดับด้วยแถบแพรขาวและผ้ากุนสีแดง สีขาว ติดกระดุมสลับสีให้สวยงาม สวมโจงกระเบนสีคราม คาดเอวด้วยผ้าแพรขาว สวมเครื่องประดับสร้อยคอ



ภาพที่ ๓ การแต่งกายนักแสดงชาย

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๒) เครื่องแต่งกายนักแสดงผู้หญิง สวมเสื้อหลากสีคอตั้ง แขนยาว ประดับแถบคอ แขน และชายเสื้อด้วยผ้ากุนสีเหลือง บริเวณสาบอกประดับด้วยแถบแพรขาวและผ้ากุนสีแดง สีขาว ติดกระดุมสลับสีให้สวยงาม สวมโจงกระเบนสีคราม คาดเอวด้วยผ้าแพรขาว สวมเครื่องประดับสร้อยคอ ต่างหู เข็มขัด กำไลข้อมือ



ภาพที่ ๔ การแต่งกายนักแสดงหญิง

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๓) อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประกอบไปด้วย ๑) ปี่ภูไท แทนสัญลักษณ์ดนตรีของชาวผู้ไท ๒) กระหยั่ง แทนสัญลักษณ์หัตถกรรมเครื่องจักสานของชาวผู้ไทอำเภอเขาวง ๓) ผ้าแพรวา แทนสัญลักษณ์หัตถกรรมผ้าทอของชาวผู้ไทอำเภอคำม่วง ๔) ทุงโย แทนสัญลักษณ์ประเพณีแห่ทุงโยอำเภอกลาไสย และ ๕) ร่มกระดาก แทนสัญลักษณ์ประเพณีบุญบั้งไฟอำเภอกุฉินารายณ์

๕. ทำรำ

การออกแบบและการสร้างสรรค์ทำรำการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด อ่อนช่อนกาฬสินธุ์ มีการออกแบบกระบวนการทำรำ ประกอบไปด้วย

- ๑) ทำรำจากนาฏศิลป์ไทย
- ๒) ทำรำจากนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน
- ๓) ทำรำประกอบปี่ภูไท
- ๔) ทำรำประกอบกระหยั่ง
- ๕) ทำรำประกอบทุงโย
- ๖) ทำรำประกอบร่ม
- ๗) ทำรำผสมผสานนาฏกรรมต่าง ๆ



ภาพที่ ๕ ทำรำที่มาจากนาฏศิลป์ไทย

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๖ ทำรำที่มาจากนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๗ ทำรำประกอบการใช้ปี่ภูไท
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๘ ทำรำประกอบการใช้กระหย่ง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๙ ทำรำประกอบการใช้ทุ่งโย
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๑๐ ทำรำประกอบการใช้ร่ม
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

การแปรแถวและการใช้พื้นที่บนเวที ใช้การแปรแถวแบบสมดุลง การแปรแถวแบบกระจายเต็มพื้นที่ การแปรแถวแบบมุมเรขาคณิต การแปรแถวแบบหน้ากระดาน การแปรแถวแบบขบวน และการแปรแถวแบบเฉียง

บทสรุป

เมืองกาฬสินธุ์ ตามบันทึกประวัติศาสตร์ร่วมสมัยถูกตั้งขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๒๔ มีกลุ่มชนพื้นเมืองหลายกลุ่มชน แต่มากที่สุดคือไทยลาวและรองลงมาคือผู้ไท วิถีชีวิตสังคมและอัตลักษณ์เด่นของจังหวัดกาฬสินธุ์ นำสู่แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ชุด ออนซอนกาฬสินธุ์

การศึกษากระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุด ออนซอนกาฬสินธุ์ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการศึกษาจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต ทัศนคติ และการแต่งกายของชาวกาฬสินธุ์ มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน ตลอดจนศึกษาข้อมูล

จากการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างเกี่ยวกับองค์ประกอบศิลป์และแนวทางการสร้างงานจากคณาจารย์ผู้เชี่ยวชาญผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ ดนตรี นำข้อมูลมารวบรวมซึ่งประกอบด้วยข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ และการสัมภาษณ์เพื่อวิเคราะห์เป็นแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์งานบนพื้นฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน โดยผลการดำเนินการสร้างสรรค์ตามขั้นตอนตามลำดับ

ขั้นตอนที่ ๑ การสร้างแนวคิดทางการแสดง

ขั้นตอนที่ ๒ การสร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง

ขั้นตอนที่ ๓ การคัดเลือกผู้แสดง

ขั้นตอนที่ ๔ การออกแบบกระบวนท่ารำ

ขั้นตอนที่ ๕ การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกายเครื่องประดับและอุปกรณ์การแสดง

ขั้นตอนที่ ๖ นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ/ผู้ทรงคุณวุฒิ

ขั้นตอนที่ ๗ เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

นาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ชุด อ่อนซอนกาฬสินธุ์ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานจากประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต หัตถกรรม การแต่งกาย และเหตุการณ์ที่ปรากฏขึ้นในจังหวัดกาฬสินธุ์ ผสมผสานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานและการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกาย การใช้พื้นที่เวทีที่มีความหลากหลาย ถ่ายทอดความงามและความสนุกสนานแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน สู่ความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรม และภูมิปัญญาอันล้ำค่าของชาวกาฬสินธุ์ นาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์ชุด อ่อนซอนกาฬสินธุ์ มีรูปแบบการแสดงที่สื่อถึงเมื่อครั้งที่ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงโปงลาง ในวันที่ ๒๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๓๓ ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ทำให้วงโปงลางเป็นที่รู้จักกันทั่วโลก จึงได้นำลายโปงลางที่ทรงบรรเลงมาประกอบการแสดง ให้เห็นถึงความปลื้มปิติในพระมหากรุณาธิคุณต่อชาวจังหวัดกาฬสินธุ์ และลายวัวขึ้นภู ซึ่งประพันธ์ โดยศิลปินแห่งชาติ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี มาประกอบการแสดง ร้อยเรียงเรื่องราววิถีชีวิต ประเพณี และศิลปวัฒนธรรมที่มีความงดงามของจังหวัดกาฬสินธุ์ เช่น วิถีชีวิต กลุ่มชาติพันธุ์ภูไท ชาวบ้านโพน ในภูมิปัญญาการจักสานและการทอผ้า ประเพณีแห่ทุ่งในอำเภอกมลาไสย ประเพณีเส็งกลองร้องคำ ประเพณีบั้งไฟทะเลล้ำน

องค์ประกอบสำคัญการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานสร้างสรรค์ชุด อ่อนซอนกาฬสินธุ์ ผู้แสดงประกอบไปด้วย นักแสดงจำนวน ๑๖ คน ชาย ๘ คน หญิง ๘ คน มีขั้นตอนในการคัดเลือกผู้แสดงตามหลักเกณฑ์ ดังนี้ ๑) มีพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ในระดับดีถึงดีมาก ๒) สามารถแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์หรือร่วมสมัยได้ ๓) มีความสามารถในการเคลื่อนไหวร่างกายให้เข้ากับจังหวะได้เป็นอย่างดี ๔) มีจินตนาการในการสร้างสรรค์ท่ารำประกอบการแสดง ๕) สามารถแสดงอารมณ์ เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของการแสดงได้ ๖) มีทัศนคติที่ดีในการเริ่มต้นการเรียนรู้และทดลองปฏิบัติงานใหม่ ๗) มีคุณสมบัติการเป็นศิลปินที่ดีมีคุณภาพ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดงออกแบบให้มีความทันสมัยและสามารถสวมใส่ในสมัยปัจจุบันได้ นักแสดงชายสวมเสื้อหลากสีคอตั้ง แขนยาว ประดับแถบคอ แขนและชายเสื้อด้วยผ้าก๊วนสีเหลือง บริเวณสาบอกประดับด้วยแถบแพรขาวและผ้าก๊วนสีแดงและสีขาวติดกระดุมสลักสีให้สวยงาม สวมโจงกระเบนสีคราม คาดเอวด้วยผ้าแพรขาวสวมเครื่องประดับสร้อยคอ นักแสดงหญิง สวมเสื้อหลากสีคอตั้ง แขนยาว ประดับแถบคอ แขน และชายเสื้อ

ด้วยผ้าก๊วนสีเหลือง บริเวณسابอกประดับด้วยแถบแพรขาวและผ้าก๊วนสีแดง สีขาว ติดกระดุมสลักสีให้สวยงาม สวมโจงกระเบนสีคราม คาดเอวด้วยผ้าแพรขาว สวมเครื่องประดับสร้อยคอ ต่างหู เข็มขัด กำไลข้อมือ โดยมี อุปกรณ์การแสดง ประกอบไปด้วย ปี่ภูไท กระหยั๋ง ผ้าแพรขาว พุงไยและร่ม ลายเพลงออนซอนกาฬสินธุ์ เป็นลายเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยนำเอาลายโปงลางแบบดั้งเดิม และลายวัวขึ้นภู โดยแบ่งการบรรเลง ออกเป็น ๒ ช่วง สำหรับวงดนตรีที่ใช้บรรเลงจะใช้วงหมากกะโหล่งโปงลาง การออกแบบกระบวนท่ารำ ประกอบไปด้วย ท่ารำจากนาฏศิลป์ไทย ท่ารำจากนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ท่ารำประกอบปี่ภูไท ท่ารำประกอบ กระหยั๋ง ท่ารำประกอบพุง ท่ารำประกอบร่ม ท่ารำผสมผสานนาฏกรรมต่าง ๆ การแปรแถวและการใช้ พื้นที่บนเวที ออกแบบให้ใช้การแปรแถวแบบสมดุลง การแปรแถวแบบกระจายเต็มพื้นที่ การแปรแถว แบบมุมเรขาคณิต การแปรแถวแบบหน้ากระดาน การแปรแถวแบบขบวน และการแปรแถวแบบเฉียง

นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานสร้างสรรค์ชุด ออนซอนกาฬสินธุ์ จัดเป็นนาฏยประดิษฐ์ที่มีหลักคิด การออกแบบและการสร้างสรรค์ ๗ ขั้นตอน คือ การสร้างแนวคิดการแสดง การสร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรี ประกอบการแสดง การคัดเลือกผู้แสดง การออกแบบกระบวนท่ารำ การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับและอุปกรณ์การแสดง นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ เผยแพร่ การแสดงสู่สาธารณชน ซึ่งสอดคล้องกับนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗) จากเรื่องราว ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต หัตถกรรม การแต่งกายของชาวกาฬสินธุ์ สู่การสร้างสรรค์ การแสดงพื้นบ้านอีสานที่ก่อให้เกิดความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาอันล้ำค่าของ ชาวกาฬสินธุ์

รายการอ้างอิง

- ณัฐวดี รอดภัย, ทรงคุณ จันทจร และกิตติกรณ บำรุงบุญ. (๒๕๖๕). “การพัฒนาระบบสารสนเทศทาง ภูมิศาสตร์ ผ่านภาพถ่ายวิถีชีวิตทางสังคมและวัฒนธรรม”. **วารสารสังคมศาสตร์เพื่อการพัฒนา ท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม**. ๖, ๒: ๒๔๐-๒๔๙.
- นิภา อาจริยาภิบาล, ระพีพันธ์ ศิริสัมพันธ์ และกิตติกรณ บำรุงบุญ. (๒๕๖๕). “รูปแบบการจัดการท่องเที่ยว ทางวัฒนธรรมแบบมีส่วนร่วมของชุมชนในพื้นที่จังหวัดกาฬสินธุ์”. **วารสารสังคมศาสตร์เพื่อการพัฒนาท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม**. ๖, ๓: ๒๑๒-๒๒๐.
- สำนักงานจังหวัดกาฬสินธุ์. (๒๕๖๑). **แผนพัฒนาการท่องเที่ยวจังหวัดกาฬสินธุ์ และแผนยุทธศาสตร์ พัฒนาการท่องเที่ยวจังหวัดกาฬสินธุ์**. กาฬสินธุ์: กลุ่มงานยุทธศาสตร์และข้อมูลเพื่อการพัฒนา จังหวัดสำนักงานจังหวัดกาฬสินธุ์.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๗). **หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์** (พิมพ์ครั้งที่ ๓). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่ง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อีสานม่วนซื่น

วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: นริชล สวนสำราญ และคณะ*

บทนำ

วิถีชีวิตของคนอีสานนั้นมีวัฒนธรรม ประเพณีเฉพาะตน มีวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่เรียบง่าย ชาวอีสานส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม อันเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น ชาวอีสานมีวัฒนธรรมที่เกิดจากการบ่มเพาะภูมิปัญญา และสืบทอดกันมาอย่างยาวนาน โดยพิธีกรรมส่วนมากเกิดจากผสมผสานกันระหว่างความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องผี วิถีชีวิตของเกษตรกรรม เข้ากับพิธีกรรมทางพุทธศาสนา เกิดเป็นประเพณีสำคัญ ๆ ขึ้นมา

ประเพณีฮีตสิบสองหรือประเพณีที่ชาวอีสานถือปฏิบัติกันมาในโอกาสต่าง ๆ ทั้ง ๑๒ เดือนในหนึ่งปี รวม ๑๒ ประเพณี ประกอบด้วย บุญเข้ากรรม บุญคูณลาน บุญข้าวจี บุญผะเหวด บุญสงกรานต์ บุญบั้งไฟ บุญข้าสະ บุญเข้าพรรษา บุญข้าวประดับดิน บุญข้าวสาก บุญออกพรรษา บุญกฐิน ซึ่งประเพณีฮีตสิบสองถือเป็นโอกาสดีที่ชาวบ้านจะได้มาร่วมชุมนุม และทำบุญร่วมกันในทุก ๆ เดือนของรอบปี เป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่า และผูกพันอยู่กับวิถีชีวิตของชาวอีสาน เป็นจารีตชุมชนที่ชาวอีสานยึดถือคู่กับคองสิบสี่ (แนวปฏิบัติที่ดี ๑๔ ประการ) ที่เป็นดั่งแบบแผนหรือแนวทางดำเนินชีวิต (คอง = ครรลอง) แต่จะมุ่งเน้นไปทางศีลธรรมมากกว่าด้านอาชีพ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ชุมชนเกิดความสามัคคี สร้างแบบแผนที่ดีงาม และเป็นบรรทัดฐาน มีหลักศีลธรรมจริยธรรมอันเป็นแนวปฏิบัติให้ทุกคนอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข (พลับพลึง คงชนะ และคณะ, ๒๕๔๙) ทั้งนี้ พระครูวิมลกิตติสุนทร และคณะ (๒๕๔๘) กล่าวว่า ประเพณี ฮีตสิบสองมีความสำคัญและมีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิต เปรียบดั่งเข็มทิศ และกำหนดวิถีชีวิตของชุมชน เป็นกฎระเบียบของสังคมให้ทุกคนปฏิบัติตาม หากสังคมใดปฏิบัติตามฮีตคองสังคมนั้นก็จะอยู่เย็นเป็นสุข ซึ่งสามารถกล่าวโดยสรุปได้ว่า ประเพณีฮีตสิบสองเปรียบเสมือนแนวปฏิบัติที่สำคัญในการพัฒนาชุมชนเพื่อให้ชุมชนมีความสุข เจริญรอยและอยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข

บุญผะเหวดเป็นประเพณีที่ยิ่งใหญ่สำหรับชาวอีสาน โดยอาศัยความเชื่อว่าถ้าผู้ใดได้ตั้งใจฟังเทศน์ ผะเหวดจบภายในวันเดียว ก็จะได้เกิดมาในยุคศาสนาของพระศรีอริยเมตไตรย์ บุญที่มีการเทศน์มหาชาติเป็นเรื่องสำคัญ เรียกว่า "บุญผะเหวด" ซึ่งเรื่องหนังสือผะเหวดหรือพระเวสสันดรชาดกนั้นเป็นหนังสือที่แสดงถึงพระจริยาวัตรของพระพุทธเจ้า ในคราวที่พระองค์ได้เสวยพระชาติเป็นพระเวสสันดรเพื่อบำเพ็ญทานบารมี ส่วนสาเหตุที่เรียกว่าบุญเดือนสี่เพราะมีกำหนดทำกันในช่วงเดือนสี่เป็นสำคัญ (ปรีชา พิณทอง, ๒๕๒๕) ทั้งนี้ คนอีสานสมัยก่อนดำรงอยู่ในฮีตสิบสอง คองสิบสี่ อย่างเคร่งครัด หนุ่มสาวในสังคมจึงมีวิถีในการแสดงออก

* คณะผู้สร้างสรรค์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

คณะผู้สร้างสรรค์ ประกอบด้วย เนติพงศ์ วุฒพรหม, จิตภา วิปราชญ์, นัฐพงษ์ กุมพันธ์, นันทิชา ณโนนชัย, ธัญลักษณ์ จันทับ, สุทธิวัฒน์ แจ่มใส และธงชัย ศรีนา

เพื่อผ่อนคลายอารมณ์ผ่านการประกอบกิจกรรม รวมถึงกิจกรรมในงานบุญผะเหวด ที่มีการแห่ผ้าผะเหวด สวดแทรกการละเล่น การฟ้อนรำ การขับร้อง การบรรเลง รวมถึงการแสดงหมอลำ และการลงช่วงฟ้อนรำของ หนุ่มสาวไปในกิจกรรมดังกล่าวด้วย

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

สภาพชีวิต ศิลปวัฒนธรรมและประเพณีของชาวอีสาน มีความเจริญรุ่งเรืองมาก่อนเป็นเวลาช้านาน ทำให้ลักษณะการดำเนินชีวิตหรือวัฒนธรรมความเป็นอยู่ไม่ว่าจะเป็นด้านการแต่งกาย การประกอบ อาชีพ ภาษา และความเชื่อ ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน มีแนวปฏิบัติที่ดีที่ได้ถือปฏิบัติสืบต่อกันมา ทำให้ คนในสังคมอยู่ร่วมกันอย่างสงบและมีความสุข ซึ่งเห็นได้จากเสียงหัวเราะ รอยยิ้ม ของชาวอีสานที่แสดง ออกมาจากการร่วมกิจกรรมประเพณีฮีตสิบสองหรือประเพณีที่ชาวอีสานถือปฏิบัติกันมาในโอกาสต่าง ๆ ทั้ง ๑๒ เดือน บ่งบอกถึงความสุขที่ไม่มีขีดจำกัดในทุกกิจกรรม ผสมผสานวัฒนธรรมและทำนอง เกิดเป็น ความสุขแบบลงตัว ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะนำเรื่องราวจากประเพณีบุญเดือนสี่ในฮีตสิบสอง (บุญผะเหวด) ที่ชาวอีสานยังสืบสานเป็นงานบุญใหญ่ประจำปีของท้องถิ่น บุญผะเหวดนี้จะจัดงานรวม ๓ วัน โดยชาวบ้าน รวมทั้งพระภิกษุสงฆ์จากหมู่บ้านใกล้เคียงจะมาร่วมพิธี มีทั้งการจัดขบวนแห่เครื่องไทยทาน ฟังเทศน์ และ แห่พระเวส โดยการแห่ผ้าผะเหวด (ผ้าผืนยาวเขียนภาพเล่าเรื่องพระเวสสันดร) ชาวบ้านจะแห่แหน ฟ้อนรำ ตั้งขบวนเรียงราย ซึ่งสมมติเป็นการแห่พระเวสสันดรเข้าสู่เมือง นำมาสร้างสรรค์การแสดง ผ่านการถ่ายทอด จินตนาการออกมา ในรูปแบบของการแสดงทางด้านนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานร่วมสมัย ด้วยการสร้างสรรค์กระบวนการ ทำรำ การแปรแถว การแต่งกาย ดนตรี และองค์ประกอบศิลป์ โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ พื้นเมืองอีสาน นาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์สากล เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานร่วมสมัย ในชื่อ ชุดการแสดง “อีสานม่วนซื่น” และเพื่อเป็นการสร้างมูลค่าเพิ่มทางวัฒนธรรมในมิติต่าง ๆ

จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด อีสานม่วนซื่น

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๑) ศึกษาวิเคราะห์เอกสารที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน ชุด “อีสานม่วนซื่น” ประกอบด้วย แนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย และลีลาท่ารำนแบบ ตลอดจนเอกสารงานวิจัยและงานสร้างสรรค์จากแหล่งข้อมูล ได้แก่ ศูนย์วิทยบริการสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ศูนย์รักษาศิลป์ หอสมุดแห่งชาติ หอจดหมายเหตุ ฯลฯ

๒) ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุด “อีสานม่วนซื่น” ดังนี้

๒.๑) สัมภาษณ์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งาน

- ศิลปินแห่งชาติ
- ผู้เชี่ยวชาญ และอาจารย์พิเศษสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ผู้สร้างสรรค์เพลง
- นักศึกษาผู้สร้างผลงานสร้างสรรค์

๒.๒) ศึกษาขั้นตอนการสร้างสรรคงานประกอบด้วยลำดับขั้นตอน

ขั้นตอนที่ ๑ การสร้างแนวคิดของการแสดง

ขั้นตอนที่ ๒ การสร้างสรรค์ทำนองเพลงดนตรีประกอบการแสดง

ขั้นตอนที่ ๓ การคัดเลือกผู้แสดง

ขั้นตอนที่ ๔ การออกแบบกระบวนท่ารำ

ขั้นตอนที่ ๕ การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย/ ศิราภรณ์/ เครื่องประดับ

ขั้นตอนที่ ๖ นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ/ ผู้ทรงคุณวุฒิ/ คณาจารย์

ขั้นตอนที่ ๗ เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

๓) ดำเนินการบันทึกกระบวนท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษร บันทึกภาพนิ่ง และบันทึกวีดิทัศน์

๔) นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า การสัมภาษณ์ มิววิเคราะห์ตีความ และสรุปด้วยการพรรณนาความ

๑. รูปแบบของผลงาน

การแสดงชุด อีสานม่วนซื่น มีรูปแบบการนำเสนอการแสดงเป็น ๓ ช่วง เพื่อสื่อให้เห็นถึงวิถีชีวิต และแนวทางในการดำรงชีวิต ประกอบด้วย ช่วงที่ ๑ ม่วนสาวสำน่อย อ้อนผู้บ่าว ช่วงที่ ๒ ม่วนงานประเพณี วิถีอีสาน และช่วงที่ ๓ มหรสพม่วนซื่นโฮแซว โดยมีรายละเอียดดังนี้

การแสดงช่วงที่ ๑ ม่วนสาวสำน่อย อ้อนผู้บ่าว กล่าวถึง การเกี่ยวพาราสี ในสังคมอีสานสมัยก่อน มีลักษณะการพูดที่คมคาย มีความคิดสติปัญญาและความสนุกสนาน ทำให้เกิดความรักเป็นการโต้ตอบเชิงปัญญา ก่อให้เกิดความซาบซึ้งถูกใจหนุ่มสาว อีภพวัฒนธรรมที่แสดงถึงการอดอ้อน เพื่อผูกใจชายหนุ่มที่ตนหมายปอง โดยใช้ผญา ใช้กลอนลำในการเชื่อมสัมพันธ์ รูปแบบการแสดงในช่วงนี้ จึงสื่อให้เห็นถึงความมั่นใจ และความกล้าแสดงออกของหญิงสาวที่ใช้วิธีการเกี่ยวพาราสีชายหนุ่มที่ตนเองหมายปอง ความอดอ้อน เย้ายวน ผสมกับลีลาท่าทางของความมั่นใจที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นของการ “อ้อนบ่าว” ของหญิงสาวสมัยนั้น ม่วนแบบมีชั้นเชิง ม่วนแบบสาวอีสาน

การแสดงช่วงที่ ๒ ม่วนงานประเพณีวิถีอีสาน กล่าวถึง ชาวอีสานมี “ฮีตสิบสอง” เป็นตัวกำหนด ของชุมชนให้มีการร่วมทำบุญตามความเชื่อพื้นฐานในเรื่องของศรัทธาในพระพุทธศาสนา ความบันเทิง และความสามัคคีปรองดองในชุมชน ก่อเกิดการร่ายรำและส่วนประกอบขบวนแห่ เพื่อสร้างสัญลักษณ์ ทางวัฒนธรรมขึ้น รูปแบบการแสดงในช่วงนี้ จึงปรากฏความงดงามของขบวนแห่ตามบุญเดือน ๔ (บุญผะเหวด) ของชาวอีสาน ที่มีความเชื่อและเป็นวัฒนธรรมอันงดงาม เพื่อเป็นเครื่องบูชาในพระพุทธศาสนา แสดงออกถึงความนอบน้อม รวมถึงความสนุกสนานในสังคมอีสาน

การแสดงช่วงที่ ๓ มหรสพม่วนซื่นโฮแซว กล่าวถึง ในทุกช่วงทุกยุคสมัยของชาวอีสาน หัวใจ และจิตวิญญาณอย่างหนึ่งของคนอีสานคือหมอลำ เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นที่แฝงอัตลักษณ์ของความเป็นอีสาน ไว้อย่างโดดเด่น เช่น หมอลำเพลินในปัจจุบันที่เป็นที่นิยมในหมู่ชาวอีสาน โดยยังคงกลิ่นอายของความเป็นหมอลำ และเพิ่มความเป็นสากลมากขึ้น ทั้งการแต่งกายและเครื่องดนตรี มีจังหวะทำนองที่สนุกสนานเร้าใจ สอดแทรก ภาษาถิ่นของชาวอีสานเพื่อเพิ่มความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น รูปแบบการแสดงในช่วงนี้ จึงเป็นการสร้างความบันเทิง (หรือความม่วน) ของชาวอีสาน ท่วงท่า ลีลาवादพ็อน ล้วนเกิดจากความสนุกสนาน รอยยิ้ม เสียงตะโกน บ่งบอกถึงความสุขตามวัฒนธรรมของหมอลำ อีกทั้งในช่วงท้ายมีการขับร้องหมอลำ ลำยาวหรือ ลำล่อง คือการลำทำนองเอื้อนเสียงยาว เพื่อเป็นการนำเสนอทางการแสดงด้านความงดงามและวิถีชีวิต ของชาวอีสานอย่างแท้จริง

๒. บทร้องและดนตรี

แบ่งตามช่วงของการแสดง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด อีสานม่วนซื่น ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้วงแคนโบราณ บรรเลงประกอบการขับลำทำนองเพลงจ๊วต้องต้อนฮ้อนผู้บ่าว เพื่อให้สอดคล้องกับแนวทางในการสร้างสรรค์ที่กำหนดไว้ข้างต้น จึงเลือกใช้ พิณโปรง แคนเก่า แคนแปด เครื่องประกอบจังหวะและเกราะ ในการดำเนินทำนองเป็นหลัก เพื่อแสดงถึงวัฒนธรรมชาวอีสานดั้งเดิม



ภาพที่ ๑ เครื่องดนตรีหลักในช่วงที่ ๑

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

สำหรับบทประพันธ์ที่ใช้ในการแสดงช่วงที่ ๑ ประกอบด้วย กลอนที่ ๑ เปิดความม่วนของอีสาน และกลอนที่ ๒ จ๊วต้องต้อนฮ้อนผู้บ่าว ซึ่งมีเนื้อความดังนี้

กลอนที่ ๑ เปิดความม่วนของอีสาน

โอ้ย..ช่างมาม่วนแท้หน้อ ช่างมาม่วนแท้หน้อ อีสานเฮานี้หน้อ อีสานเฮานี้หน้อ
เอ้ออันนี้ หลิงมาแต่เมืองฟ้า ยังเห็นว่าเมืองอีสาน ยังมีบุญมีทาน ม่วนจั้นระมก้อง บ่มีหมองมีเศร้า
อีสานเฮามีแต่ม่วน เสียงพิณแคนเล่นส่วน เสียงล่ำร้องกล่อมหู เวียกบ่ค่านงานกะสั่ว ความเป็นอยู่สามัคคี
ประเพณีฮีตสิบสอง สิบสี่คงดำรงไว้ มีน้ำใจคือข้าวปั้นฮักแพงกันเป็นปึกแผ่น มีเสียงล่ำเสียงแคน
เป็นโตแทนให้โลกฮู้ ตั้งแต่ปู่ฮ้อแต่ปู่ โอ้ยซู้ค่า...ให้ม่วนใจ...ใสนวนวล...ละน่า

กลอนที่ ๒ จ๊วต้องต้อนฮ้อนผู้บ่าว

(เกริ่น) ผู้ตีเอ้ย...มาผู้ตีแท้หน้อฮ้อย มางามหลายแท้หน้อพี่ เบิ่งดีดีแสงเท่แสงหล่อ นางได้มาพบพ้อ พออยากเว้า
ต่อชาย แท้ได้ฮ้อย ละจั่งได้หยบย่างฮ้อย ละจั่งได้หยบย่างฮ้อย มาหาฮ้อยผู้หุ่นแมน น้องพออยากบักแบ่น
จงเป็นแฟนพะนางเต

(ลำ) จ๊วต้องต้อนละแขนอยู่ปลายผา จ๊วต้องต้อนละแขนอยู่ปลายผา วาสนาของนางจั่งได้มาพานพ้อ พานพ้อ

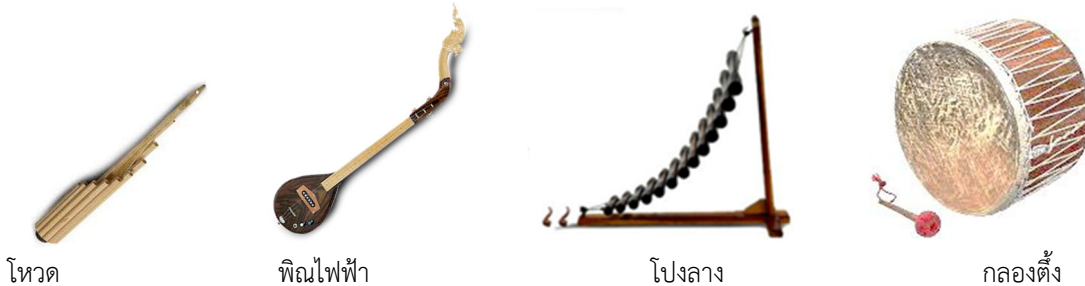
โอ้ยเด่นอ โอ้ยเด่นอ เจ้าผู้ค้ำก้ำกอน ค้ำก้ำกอน มาสะออนแท้หน้อพี่ น้อพี่ น้อพี่
ผู้ตีจั่งฮ้อยมีแฟนซ้อนแล้วไปน้อ แฟนซ้อนแล้วไปน้อ มาเห็นคนรูปหล่อ อยากขอนำเมื่อเด
(เพลงแทรก) มักแต่น้องนี้มักฮ้อย พุดอย่างไม้อาย ว่าฮักฮ้อยอีหลี จังลำจ๊วต้องต้อนสะออนพี่

อยากฝากรักปักใจผูกไมตรี ผู้บ่าวคนดีเอ๋ยจิกกับน้องแน

ถามไหนได้บ่หนอเจ้า อันความหล่อเหลาผู้ใดน้อปั่นมา กำยำทำไรไถนา แต่ว่าหน้าตาดีพระเอกละคร

(ลำ) จ๊วต้องต้อนละจาก่อนน่านาง จ๊วต้องต้อนละจาก่อนน่านาง ฝากความหวังนำชาย อย่าลีไลลีมน้อง ลีมน้อง
บ่าวคนใด บ่าวคนใด มาเอาใจเฮาผิ่น เฮาผิ่น นำกันสาเดื่อพี่ เดื่อพี่ เดื่อพี่ หรือว่าเห็นน้องนี้ บ่ควรคู่คู่พี่ชาย
ควรคู่คู่พี่ชาย ละเจ้าผู้แก้มปายหลาย มาเอานางเป็นไถ่ยา

ช่วงที่ ๒ วงดนตรี ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด อีสานม่วนซื่น ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้เครื่องดนตรีในวงโปงลางและวงมโหรีอีสาน บรรเลงประกอบบทร้องทำนองเทศน์-แหลในงานบุญผะเหวด เพื่อให้สอดคล้องกับแนวทางในการสร้างสรรค์ที่กำหนดไว้ข้างต้น จึงเลือกใช้ โหวด พิณไฟฟ้า โปงลาง และ กลองตั้ง เป็นเครื่องดนตรีหลักในการดำเนินทำนอง เพื่อแสดงถึงวัฒนธรรมชาวอีสานสมัยใหม่ ความสามัคคี



โหวด

พิณไฟฟ้า

โปงลาง

กลองตั้ง

ภาพที่ ๒ เครื่องดนตรีหลักในช่วงที่ ๒

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

สำหรับบทประพันธ์ที่ใช้ในการแสดงช่วงที่ ๒ คือ กลอนที่ ๓ เทศน์แหล่บุญผะเหวด ซึ่งมีเนื้อหาดังนี้

กลอนที่ ๓ เทศน์แหล่บุญผะเหวด

บัดนี้จบครบม้วน ในส่วนนิทานกลอน เวสสันดรชาดก ยกมาจากตำนาน ลำนิทานลงไว้ อวยพรชัยได้เกษมสัง
ฝนตกลงท่าแก้วได้เย็นแล้วแห่งพระธรรม..นำ

ช่วงที่ ๓ วงดนตรี ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด อีสานม่วนซื่น ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้วงดนตรีพื้นบ้านอีสานร่วมสมัย ผสมเครื่องดนตรีสากล ทำนองลำเพลิน ลำทางยาว และหมอลำกลอนประยุกต์ เพื่อให้สอดคล้องกับแนวทางในการสร้างสรรค์ที่กำหนดไว้ข้างต้น จึงเลือกใช้ เบสไฟฟ้า แซกโซโฟน และคีย์บอร์ด เป็นเครื่องหลักในการดำเนินทำนอง เพื่อแสดงถึงวัฒนธรรมชาวอีสานในปัจจุบัน ที่สื่อถึงความสนุกสนาน การเปิดกว้างทางวัฒนธรรม และความร่วมสมัย



เบสไฟฟ้า

แซกโซโฟน

คีย์บอร์ด

ภาพที่ ๓ เครื่องดนตรีหลักในช่วงที่ ๓

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

สำหรับบทประพันธ์ที่ใช้ในการแสดงช่วงที่ ๓ ประกอบด้วย กลอนที่ ๔ ลำเพลินหน้าฮ้าน และกลอนที่ ๕ ลำล่องปัด ซึ่งมีเนื้อหาดังนี้

กลอนที่ ๔ ลำเพลินหน้าฮ้าน

เอ้ามามามา มาออกลีลาหน้าฮ้านงานบุญ
อีสานน้ำใจเจื้อจุน มาร่วมงานบุญฟังลำฟังร้อง มาเถิดพี่น้องอีสานบ้านเฮา

โอยได้ชาย มาดื้ออ้ายชายงามน้ำแกง ให้มาแพงอิน้องผู้ล้าร้องม่วนยิน กินกับพ็อนแนวม่วนชวนกัน
อย่าสไปไผมันเบ็งกันดื้อเจ้า เอาบุญแล้วเอาแอมมาฮ่อน นางสลิทำให้พ็อนคุณค่าพิชา ได้ฮ่มฟามีแต่เมืองอีสาน
สนุกสนานเฮฮา ใส่นาทำได้ ไกลหรือใกล้โฮมใจเป็นหนึ่งใน สามัคคีชาบซึ่งบมีมือปล่อยโล
บาดนี้ได้พ็อนอ่วย ไกวแขน คือนกยูงรำแพน ส่งแพนอยู่เทิงฮ้าน เเทิงฮ้านผู้เทิงฮ้าน

กลอนที่ ๕ ลำลองปิด

พี่น้องเอ๋ย แดนอีสานแต่เค้า บ้านเมืองเฮานั้นอยู่ได้ย่อนความม่วน เสียดนตรีมีส่วน กับเสียงลำพำพร้อม
ฉลองเล่นแอ่วงาน ฮีตประเพณีบ้านยังคงคู่ศาสนา ยามแซกไปไทม่าเพิ่นกะเห็นเป็นเมืองบ้าน คนอีสานปลื้มลิ้น
ฮักผืนดินทุกท้องที่ วัฒนธรรมประเพณี วิถีชีวิตสืบต่อไว้ ให้คนฮู้อยู่ชุกยาม ข้าวเต็มนาปลาเต็มน้ำยามเฮ็ด
กะแข็งขัน ยามมีบุญมีงันกะม่วนกันเปิงบ้าน แคนอีสานยังดั่งก้อง ทำนองลำยังคอยกล่อม
คนอีสานพำพร้อมถนอมไว้...ให้ม่วนยิน โอยเด้น้อ...ละนะ

๓. ผู้แสดง

การแสดงอีสานม่วนซื่น คณะผู้สร้างสรรค์จึงได้กำหนดให้มีจำนวนผู้แสดงจำนวนทั้งสิ้น ๑๖ คน
โดยแบ่งเป็น ผู้แสดงหญิง จำนวน ๘ คน และผู้แสดงชายจำนวน ๘ คน

๔. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๔.๑ เครื่องแต่งกายและทรงผมของนักแสดง คณะผู้สร้างสรรค์ออกแบบการแต่งกายให้เป็นการแต่งกาย
ย้อนยุคในช่วงสมัย พ.ศ. ๒๕๐๐ แบ่งเป็น ๓ ช่วง คือ

ช่วงที่ ๑ : ม่วนสาวสำน่อย อ้อนผู้บ่าว การแต่งกายเป็นลักษณะผู้หญิงชาวบ้าน สวมเสื้อแขนยาว
ลายดอก นุ่งผ้าซิ่นไหม ผมหันต์ตรอนช่วงท้ายทอย ตามแบบสาวอีสานในสมัยนั้น ผู้ชายสวมเสื้อคอพวงมาลัย
หลากสี นุ่งกางเกงขาก๊วย คาดเอวด้วยผ้าขาวม้า หวีผมเรียบเสกกลาง หรือเสกข้าง



ภาพที่ ๔ เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงช่วงที่ ๑
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๒ : ม่วนงานประเพณีวิถีอีสาน ผู้หญิงเพิ่มสไบไหมสีขาว แสดงถึงความเรียบร้อยที่จะเดินทางร่วมงานบุญ ผู้ชายเปลี่ยนนุ่งกางเกงขายาว ผ้าวาม้าคาคอเอว



ภาพที่ ๕ เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงช่วงที่ ๒
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๓ : มหรสพม่วนชื่นโฮแซว ผู้หญิงใส่ชุดแซกคลุมเข้าหลากสีและลวดลาย ผมหรงเกล้าพุย บางคนมัดสูงพุยปล่อยหางม้าแบบย้อนยุค บางคนตัดผมสวอน สวมใส่เครื่องประดับ รองเท้ามีส้น ผู้ชายสวมเสื้อเชิ้ตแขนยาวหลากสี กางเกงขายาวหลากสี ผมหวีผมเรียบแสกข้าง หรือแสกกลาง



ภาพที่ ๖ เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงช่วงที่ ๓
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๔.๒ อุปกรณ์การแสดงชุด อีสานม่วนซื่น คณะผู้สร้างสรรค์ใช้อุปกรณ์ประกอบประกอบการแสดงที่บ่งบอกถึงวิถีชีวิตประเพณีของชาวอีสาน ตามฮีตสิบสองคองสิบสี่ อาทิ อุปกรณ์ในการทำมาหากิน พืชพรรณ ผลผลิตทางการเกษตร ร่ม โห่ ผ้าผะเหวด และเครื่องผะเหวด

๕. ท่ารำ

การสร้างสรรคสำหรับท่ารำต่าง ๆ ที่ผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกและนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุด อีสานม่วนซื่น นั้น ผู้สร้างสรรค์มีแนวทางในการจำแนกให้ทราบถึงที่มาของท่ารำต่าง ๆ จนสามารถประกอบสร้างให้เกิดเป็นชุดการแสดงได้ โดยผู้สร้างสรรค์ได้มีการแบ่งการสร้างสรรคท่ารำเป็น ๓ ช่วง ตามรูปแบบการแสดงที่กำหนดไว้ข้างต้น ประกอบด้วย ช่วงที่ ๑ ม่วนสาวสำน่อย อ้อนผู้บ่าว นำเข้าสู่การแสดง ประกอบบทร้องทำนอง ช่วงที่ ๒ ม่วนงานประเพณี วิถีอีสาน แสดงถึงการเกี่ยวพาราสีของหนุ่มสาวชาวอีสาน และช่วงที่ ๓ มหรสพม่วนซื่นโฮแซว แสดงถึงขบวนแห่ประเพณีบุญผะเหวด

บทสรุป

ประเพณีวิถีอีสาน กล่าวถึง ชาวอีสานมี “ฮีตสิบสอง” เป็นตัวกำหนดของชุมชนให้มีการร่วมทำบุญตามความเชื่อพื้นฐานในเรื่องของศรัทธาในพระพุทธศาสนา ความบันเทิงและความสามัคคีปรองดองในชุมชน ก่อเกิดการร่ายรำ และส่วนประกอบขบวนแห่ เพื่อสร้างสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมขึ้น ปรากฏความงดงามของประเพณีในขบวนแห่บุญเดือน ๔ (บุญผะเหวด) ของชาวอีสาน ที่มีความเชื่อและเป็นวัฒนธรรมอันงดงาม เพื่อเป็นเครื่องบูชาในพระพุทธศาสนา แสดงออกถึงความนอบน้อม รวมถึงสร้างความสนุกสนานในสังคมอีสาน

ผลงานการแสดงสร้างสรรค์ชุด อีสานม่วนซื่น ได้รับแรงบันดาลใจมาจากประเพณีฮีตสิบสองหรือประเพณีปฏิบัติในรอบปี จำนวน ๑๒ ประเพณี ซึ่งถือเป็นโอกาสที่ชาวบ้านจะได้มาร่วมชุมนุม และทำบุญร่วมกันในทุก ๆ เดือนของรอบปี เป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่า และผูกพันอยู่กับวิถีชีวิตของชาวอีสาน เป็นจารีตชุมชนที่ชาวอีสานยึดถือคู่กับคองสิบสี่ (แนวปฏิบัติที่ดี ๑๔ ประการ) ที่เป็นดังแบบแผนหรือแนวทางดำเนินชีวิต ที่สะท้อนผ่านวิถีชีวิตของชาวอีสานสมัยก่อนที่ดำรงอยู่ในฮีตสิบสอง คองสิบสี่ อย่างเคร่งครัดหนุ่มสาวในสังคมจึงมีวิถีในการผ่อนคลายอารมณ์ในการประกอบกิจกรรมทุกกิจกรรม เกิดเป็นความสุขในรูปแบบต่าง ๆ ที่แสดงออกมาในรูปแบบของการละเล่น การฟ้อนรำ การขับร้อง การบรรเลง รวมถึงการแสดงหมอลำ และการลงช่วงฟ้อนรำของหนุ่มสาว นำมาสร้างสรรค์การแสดง ผ่านการถ่ายทอดจินตนาการออกมาในรูปแบบของการแสดงทางด้านนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานร่วมสมัย ด้วยการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ การแปรแถว การแต่งกาย ดนตรี และองค์ประกอบศิลป์ โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน นาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์สากล เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานร่วมสมัย

รูปแบบการแสดงชุด “อีสานม่วนซื่น” เป็นการแสดงการเกี่ยวพาราสีในสังคมอีสานสมัยก่อน มีลักษณะการพูดที่คมคาย มีความคิดสติปัญญาและความสนุกสนาน ทำให้เกิดความรัก เป็นการโต้ตอบเชิงปัญญา ก่อให้เกิดความซาบซึ้งถูกใจหนุ่มสาว การแสดงถึงการอดอ้อน เพื่อผูกใจชายหนุ่มที่ตนหมายปอง โดยใช้ผญา ใช้กลอนลำในการเชื่อมสัมพันธ์ นำเสนอความงดงามทางวัฒนธรรมและความเชื่อของชาวอีสานผ่านขบวนแห่ตามบุญเดือน ๔ (บุญผะเหวด) ในประเพณีฮีตสิบสอง และสร้างความบันเทิง (หรือความม่วน)

ผ่านท่วงท่า ลีลาवादพ้อง ความสนุกสนาน รอยยิ้ม เสียงตะโกน การขับร้องหมอลำ เพื่อเป็นการนำเสนอทางการแสดงด้านความงดงามและวิถีชีวิตของชาวอีสาน

การสร้างบทเพลงประกอบการแสดง การแสดงชุดอีสานม่วนซื่น มีความหลากหลายของทำนอง เพื่อสื่อถึงอารมณ์ ความรู้สึกในแต่ละช่วงของการแสดง โดยในช่วงแรกใช้เครื่องดนตรีอีสาน ได้แก่ พิณโป่ง แคนแก้ว แคนแปด เครื่องประกอบจังหวะ และเกราะ ในการดำเนินทำนองเป็นหลัก เพื่อแสดงถึงวัฒนธรรมของชาวอีสานดั้งเดิม ช่วงที่สองใช้เครื่องดนตรีประเภท โหวด พิณไฟฟ้า โปงลาง และกลองตึง ในการดำเนินทำนองเป็นหลัก เพื่อแสดงถึงวัฒนธรรมชาวอีสานสมัยใหม่ ในช่วงสุดท้ายใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานร่วมสมัย ผสมเครื่องดนตรีสากล ได้แก่ เบสไฟฟ้า แซกโซโฟน คีย์บอร์ด ในการดำเนินทำนองเป็นหลัก เพื่อแสดงถึงวัฒนธรรมของชาวอีสานในปัจจุบัน แสดงถึงความสนุกสนาน การเปิดกว้างทางวัฒนธรรม และความร่วมสมัย

รายการอ้างอิง

ปรีชา พิณทอง. (๒๕๒๕). **ประเพณีโบราณอีสาน**. อุบลราชธานี: โรงพิมพ์ศิริธรรม.

พระครูวิมลจิตติสุนทร และคณะ. (๒๕๔๘). **การสืบสานและอนุรักษ์วัฒนธรรม ประเพณี ๑๒ เดือนที่เอื้อต่อวิถีชีวิตชุมชนโดยความร่วมมือของชุมชนตำบลช่อแฮและตำบลป่าแดง อำเภอเมือง จังหวัดแพร่**. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

พลับพลึง คงชนะ และคณะ. (๒๕๔๙). **ชุมชนลุ่มแม่น้ำโขง เพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน: กรณีศึกษาชุมชนเมืองสะพานนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตย ประชาชนลาว**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ภาคผนวก



ภาคผนวก ก

รายชื่อคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

ประเมินผลงานการแสดงผลสร้างสรรค์นวัตกรรมการศึกษาระดับชาติ



รายชื่อคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

ประเมินผลงานการแสดงสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ

๑. รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)
ปีพุทธศักราช ๒๕๔๘
๒. นางรจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย - ละคร)
ปีพุทธศักราช ๒๕๕๔
๓. นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์)
ปีพุทธศักราช ๒๕๕๕
๔. นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - โขน)
ปีพุทธศักราช ๒๕๖๓
๕. นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย)
ปีพุทธศักราช ๒๕๖๐
๖. นางนฤมัย ไตรทองอยู่ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (ละคร) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๗. นายสมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขน) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๘. นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขน) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๙. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุสิต มีป้อม ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๑๐. ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษณา บัวสรวง ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย
๑๑. นายสุธิตศักดิ์ ภักดีเทวา ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงและออกแบบท่าเต้น



ภาคผนวก ข

ผลการนำเสนอผลงานการแสดงผลสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ
ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย ประจำปี ๒๕๖๖
“สืบศิลป์ สร้างสรรค์ บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่แดนดินถิ่นบูรพา”



ผลการนำเสนอผลงานการแสดงสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ
ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย ประจำปี ๒๕๖๖
“สืบศิลป์ สร้างสรรค์ บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่แดนดินถิ่นบูรพา”
วันที่ ๑๔ - ๑๕ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๖ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี

ลำดับที่	หน่วยงาน	ชื่อชุดการแสดง	คะแนนเฉลี่ย (๕๐ คะแนน)
๑	คณะศิลปนาฏดุริยางค์	เจ้าพระยานที	๔๕.๐๙
๒	วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา	ตำเข่า	๓๙.๓๖
๓	คณะศิลปศึกษา	จิตาชาวสวน	๓๗.๙๑
๔	วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี	นบพระจุฬามณี	๓๙.๗๓
๕	วิทยาลัยนาฏศิลป	นวลอนงค์ลงกา	๔๒.๐๐
๖	มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา	โนราเหยียบเสน	๓๙.๖๔
๗	มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร	ปติยอภัยภูเบศร	๓๗.๖๔
๘	วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี	ระบำลพบุรีศรีชเยศ	๓๘.๑๘
๙	วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	ร่างไต้เกี้ยว	๔๑.๑๘
๑๐	มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร	รีંગเปรงเสรีเต้าทิม	๓๕.๕๕
๑๑	วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่	ล่องวารีวิถีแม่ระมิงค์	๔๑.๓๖
๑๒	วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย	วิจิตรจามีกร	๓๗.๖๔
๑๓	วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง	วิถีชาไก	๔๐.๕๕
๑๔	วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี	ศรีมหาโพธิ์บูชา	๔๓.๕๕
๑๕	มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์	ลิเนาสัตวา	๓๖.๔๕
๑๖	วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง	สัสดยาม	๔๒.๕๕
๑๗	มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี	หัตถศิลป์ชุมชนเยี่ยมยลโป่งสลอด	๓๙.๗๓
๑๘	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์	ออนซอนกาฬสินธุ์	๔๑.๐๙
๑๙	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด	อีสานม่วนซื่น	๔๐.๙๑



ภาคผนวก ค

คำสั่งแต่งตั้งคณะกรรมการจัดทำรายงานสืบเนื่อง
จากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์
นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ ประจำปี ๒๕๖๖





คำสั่งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่ ๕๗๙ / ๒๕๖๕

เรื่อง แต่งตั้งคณะกรรมการบรรณาธิการจัดทำรายงานสืบเนื่องจากการนำเสนอ ผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ ระดับชาติ ประจำปี ๒๕๖๖

ตามพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มาตรา ๘ กำหนดให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นสถานศึกษาที่มีวัตถุประสงค์หลักในการให้การศึกษาและส่งเสริมวิชาการ ตั้งแต่ระดับพื้นฐานวิชาชีพถึง วิชาชีพชั้นสูงด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ ข่างศิลป์ทั้งไทยและสากล รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมระดับท้องถิ่น และระดับชาติ ทำการสอน การแสดง การวิจัย และให้บริการทางวิชาการ ตลอดจนส่งเสริม สืบสาน สร้างสรรค์ ทะนุบำรุง เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ นั้น

ในการนี้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จัดทำรายงานสืบเนื่องจากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ นาฏดุริยางคศิลป์ ระดับชาติ ประจำปี ๒๕๖๖ ในงานการบรรเลงและการแสดงนาฏดุริยางคศิลป์มหกรรม ศิลปวัฒนธรรมไทย “สืบศิลป์ สร้างสรรค์ บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่แดนดินถิ่นบูรพา” ระหว่างวันที่ ๑๔ - ๑๕ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๖ ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี เพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ด้านศิลปวัฒนธรรมของหน่วยงานในสังกัด และเครือข่ายสถาบันอุดมศึกษา ทั้งนี้ เพื่อให้การดำเนินการดังกล่าวสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี จึงแต่งตั้ง คณะกรรมการบรรณาธิการจัดทำรายงานสืบเนื่องจากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ ประจำปี ๒๕๖๖ โดยมีองค์ประกอบหน้าที่ ดังต่อไปนี้

ที่ปรึกษา

- | | |
|---|---------------------------------------|
| ๑. นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์ | อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ |
| ๒. นายวัชรินทร์ อ่าวสินธุ์ศิริ | รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ |
| ๓. รองศาสตราจารย์วรินทร์พร ทับเกตุ | รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ |
| ๔. ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ นวลอนงค์ | รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ |
| ๕. ผู้ช่วยศาสตราจารย์พหลยุทธ กนิษฐบุตร | รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ |
| ๖. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประวีณา เอี่ยมยี่สุน | รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ |
| ๗. ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาริศา ประทีปช่วง | ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ |
| ๘. นายสุรัตน์ จงดา | ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ |
| ๙. ว่าที่ร้อยตรีภัทรกฤษณ์ พุ่มพิพัฒน์ | ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ |

หน้าที่ ให้คำปรึกษา สนับสนุน และอำนวยความสะดวกในการจัดทำรายงานฯ ให้ดำเนินไปด้วย ความเรียบร้อยและมีประสิทธิภาพ บรรลุวัตถุประสงค์ตามที่กำหนด

/บรรณาธิการ...

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประวีณา เอี่ยมยี่สุน

รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กองบรรณาธิการ

๑. รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์
๒. รองศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล
๓. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง
๔. ผู้ช่วยศาสตราจารย์พหลยุทธ กนิษฐบุตร
๕. รองศาสตราจารย์วรินทร์พร ทับเกตุ
๖. นายสุรัตน์ จงดา
๗. รองศาสตราจารย์จินตนา สายทองคำ
๘. นางสาวศิริลักษณ์ ฉลองธรรม
๙. ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมเกียรติ ภูมิภักดิ์
๑๐. นางสาวจิรพรรณ พึ่งบุญ ณ อยุธยา

ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
ที่ปรึกษาฝ่ายวิชาการสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
คณบดีคณะศิลปศึกษา
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี
รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี

หน้าที่ให้ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะในการจัดทำรายงานฯ ให้มีคุณภาพ รับผิดชอบในการจัดทำรายงาน รวบรวม ตรวจสอบ คัดเลือกหรือควบคุมเนื้อหาและภาพรวมทั้งหมดของต้นฉบับที่จะตีพิมพ์ ตีพิมพ์ เผยแพร่ ส่งเสริม และสนับสนุนให้การดำเนินงานการจัดทำรายงานฯ ให้สำเร็จลุล่วง

คณะกรรมการจัดทำรายงาน

- | | |
|---|---------------------|
| ๑. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประวีณา เอี่ยมยี่สุน | ประธานกรรมการ |
| ๒. ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาริตา ประทีปช่วง | รองประธานกรรมการ |
| ๓. นางละอ อ แก้วสุวรรณ | กรรมการ |
| ๔. นางสาวคชาภรณ์ ศิริรัตน์ | กรรมการ |
| ๕. นางสาวณัฐพัชร์ คุ่มบัว | กรรมการ |
| ๖. นางสาวชญญาภักดิ์ แก้วไทรท้วม | กรรมการ |
| ๗. ว่าที่ร้อยตรีนิกร สังขศิริ | กรรมการ |
| ๘. นายธีระโชติ เสรีทวีกุล | กรรมการ |
| ๙. นายกฤตไนย ขุนหาญ | กรรมการ |
| ๑๐. นายณัฐวุฒิ ทองกร | กรรมการ |
| ๑๑. นางสาวรุ่งนภา ปริมณฑลวิทยา | กรรมการ |
| ๑๒. นายอรรถพล ผลประเสริฐ | กรรมการและเลขานุการ |

หน้าที่

๑. ประสานงานผู้เขียนบทความ ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ ผู้จัดงาน และกองบรรณาธิการ
รวมรวม และประเมินความถูกต้องเหมาะสมของบทความ
 ๒. เรียบเรียง จัดทำต้นฉบับ และพิสูจน์ตัวอักษรต้นฉบับ
 ๓. ออกแบบปกและรูปแบบงานศิลป์ของต้นฉบับ
 ๔. จัดประชุมกองบรรณาธิการ
 ๕. ดำเนินการจัดพิมพ์ และเผยแพร่
 ๖. เบิกจ่ายค่าใช้จ่ายตามระเบียบที่ราชการกำหนด
 ๗. ปฏิบัติหน้าที่อื่น ๆ ตามที่ได้รับมอบหมาย
- ทั้งนี้ ตั้งแต่บัดนี้เป็นต้นไป

สั่ง ณ วันที่

๑๘ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๖๖



(นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์)
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



สามารถดาวน์โหลดเอกสารเผยแพร่ในรูปแบบออนไลน์อิเล็กทรอนิกส์

โดยสแกนคิวอาร์โค้ด (QR Code) จากภาพด้านล่าง



หรือเข้าเว็บไซต์

<https://www.bpi.ac.th/research/journals>

